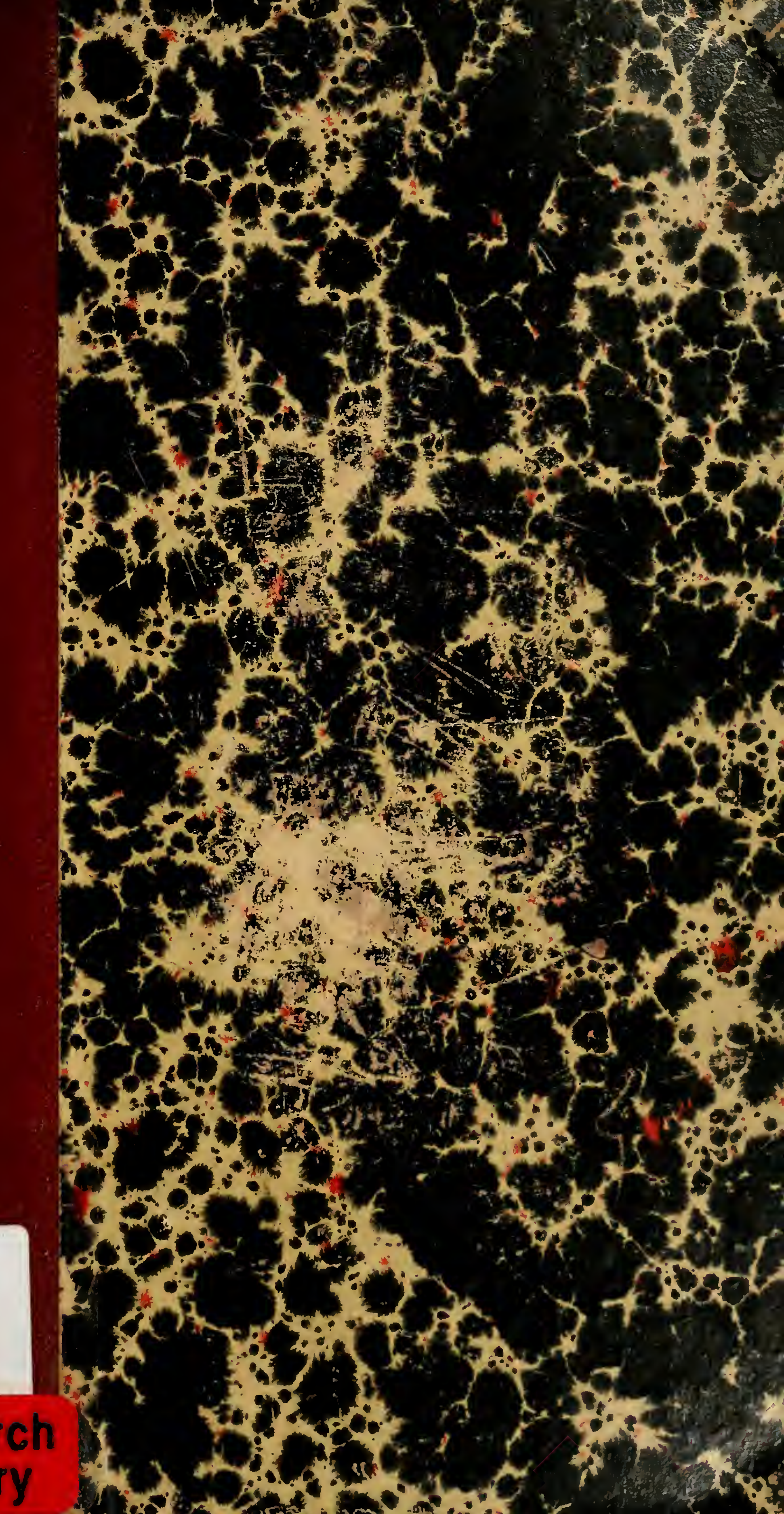
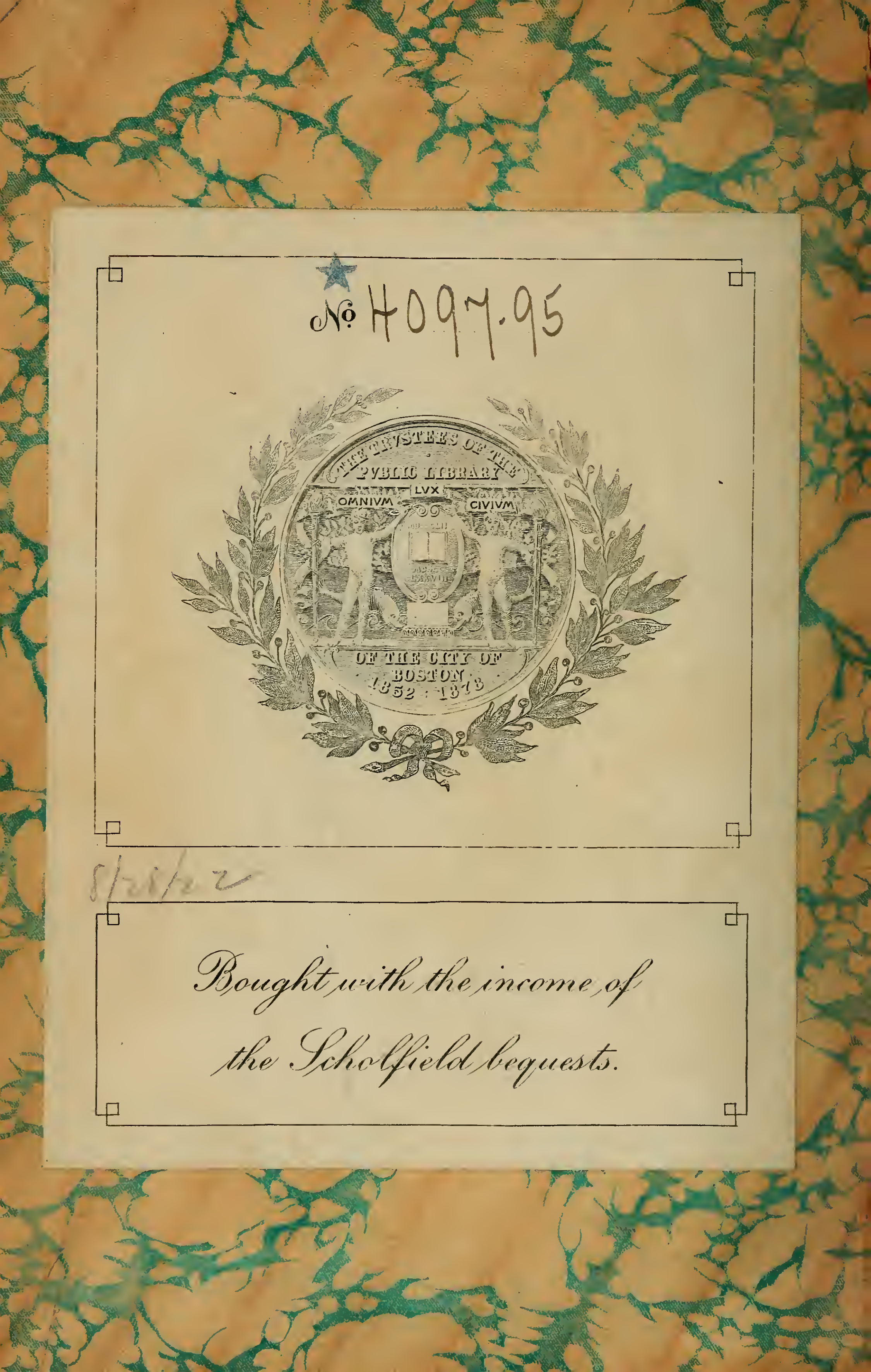
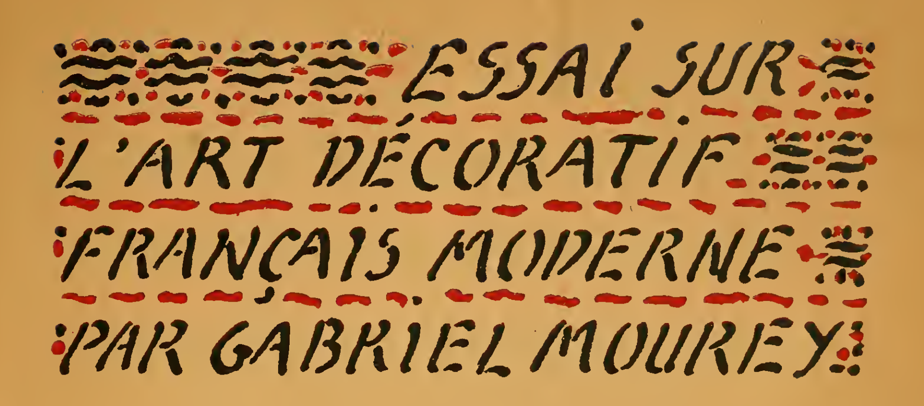



No 4097.95
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 : 1878
8/28/22
Bought with the income of
the Scholfield bequests.





LIBRAIRIE OLLENDORFF — PARIS

à Monsieur

hommage confraternel

[illegible]

ESSAI SUR L'ART DÉCORATIF FRANÇAIS MODERNE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

POÉSIE

Voix éparses (*epuisé*).
Flammes mortes (*épuisé*).
Le Miroir (Mercure de France).
Le Chant du Renouveau (Berger-Levrault).

TRADUCTION

Poèmes et Ballades, de A.-C. Swinburne (P.-V. Stock).
Chants d'avant l'Aube, de A.-C. Swinburne (P.-V. Stock).
Poésies complètes d'Edgar Poe (Mercure de France).
Le Livre du Thé d'Okakura Kakuzo (Payot et Cie).

THÉATRE

Lawn-Tennis (P.-V. Stock).
Trois Cœurs (P.-V. Stock).
L'Automne, en collaboration avec Paul Adam (*épuisé*).
Psyché (Mercure de France).
Guillaume d'Orange (Ollendorff).

ROMANS ET NOUVELLES

L'Embarquement pour Ailleurs (*épuisé*).
Monada (Ollendorff).
Les Brisants (Ollendorff).
Cœurs en détresse (Ollendorff).
Jeux passionnés (La Renaissance du Livre).
L'Œuvre nuptial (Lemerre).
Le Village dans la Pinède (Mercure de France).

ESSAIS, CRITIQUE

Passé le Détroit (*épuisé*).
Les Arts de la Vie et le Règne de la Laideur (Ollendorff).
Des Hommes devant la Nature et la Vie (Ollendorff).
Une heure : la Bourse (Ollendorff).
Gainsborough (Laurens).
Albert Besnard (Davoust).
Fêtes foraines de Paris, illustré par Edgar Chahine (Les Cent Bibliophiles).
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais (Laurens).
Propos sur les Beautés du Temps présent (Ollendorff.)
La Guerre devant le Palais, 1914 (Ollendorff).
La Gloire de Saint-Marc, illustré par A. Sézanne (Plon, Nourrit et Cie.)

GABRIEL MOUREY

ESSAI SUR L'ART DÉCORATIF FRANÇAIS MODERNE

« L'Art n'est ni aristocratique ni populaire, il n'est ni industriel ni d'essence supérieure; l'art est un. »

LÉON DE LABORDE.

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS

Société d'Éditions Littéraires et Artistiques

LIBRAIRIE OLLENDORFF

50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1921

Il a été tiré de cet ouvrage :

Cinq exemplaires sur papier de Hollande numérotés à la presse.

A

PAUL LÉON

Directeur des Beaux-Arts

Hommage amical

CHAPITRE PREMIER

ANNÉES D'APPRENTISSAGE ET DE LUTTE

ESSAI SUR L'ART DÉCORATIF FRANÇAIS MODERNE

I

Le Règne de la Routine : l'art décoratif français aux Expositions Universelles de Londres, 1851, et de Paris, 1867, 1878, 1889, 1900. — Epanouissement tardif d'un art décoratif moderne en France.

Quand, dans son fameux rapport sur l'Exposition de Londres de 1851, le comte Léon de Laborde écrivait :

« Notre suprématie dans les Arts et dans l'Industrie sera bientôt contestée sur plus d'un point : elle est déjà menacée partout... L'originalité de l'Angleterre, l'habileté de la Belgique, la persévérance réfléchie de l'Allemagne, la hardiesse des États-Unis et, en tous pays, des moyens d'éducation artiste qui ne laissent sommeiller aucune faculté, sont autant de batteries dirigées contre notre école d'architectes, de peintres et de sculpteurs. Si nous

comparons les progrès obtenus depuis vingt-cinq ans par les pays étrangers et ceux que nous avons faits nous-mêmes, nous pourrons calculer mathématiquement le moment où nous aurons nos émules pour égaux et bientôt après pour vainqueurs... Si nous nous croisons les bras, nous serons complètement engagés dans une impasse de pastiches et de médiocrités. Bientôt notre industrie qui s'inspire de nos arts sera délaissée car, partout, les goûts nationaux et les marchés étrangers seront desservis par nos rivaux qui, nous égalant dans ce qui touche à l'art et au bon goût, nous surpasseront par la perfection de l'outillage, par le prix des matières premières et du combustible, par des rapports commerciaux plus étendus, par le bas intérêt et l'abondance des capitaux... Il faut donc à tout prix s'élever en innovant, s'épurer en secouant la routine, car en fait de pastiches de tous les styles on s'acquitte de cette sotte besogne à Londres aussi bien qu'à Paris — or cette routine trône en France plus qu'on ne croit : elle y trône en fermant les yeux sur tout ce qui se fait hors de nos frontières; elle y trône avec des airs de supériorité, des airs de novateurs, autant d'airs connus qui n'empêchaient pas la concurrence étrangère de nous supplanter dans l'opinion publique et surtout dans l'estime d'un public d'élite qui fait l'opinion; »

Quand le rapporteur du Jury International de l'Exposition Universelle de 1867 disait que « d'après les monuments de notre temps les peuples futurs

nous prendront pour un peuple fantasque, vivant tantôt à la grecque, tantôt à la façon de la Renaissance italienne ou des boudoirs du XVIIIe siècle, mais n'ayant jamais eu de vie propre originale » et que « les futurs archéologues, les futurs écrivains qui voudront refaire l'histoire par les monuments, seront forcés, pour le XIXe siècle, de laisser un feuillet blanc au mot France ; »

Quand le rapporteur du Jury des Groupes des Arts Décoratifs de l'Exposition Universelle de 1878 constatait que « les Anglais, les Allemands, les Américains deviennent les maîtres en matière de goût et luttent aujourd'hui sans trop de désavantage avec nous dont ils étaient les tributaires... » et que l'Exposition de 1878 « nous a fourni la preuve décisive que nous n'avons plus devant nous, comme en 1855 et en 1867, des concurrents timides essayant leurs forces, mais des rivaux dangereux comptant sans trop de témérité sur le succès et profitant pour l'obtenir de nos habitudes de production routinière ; »

Et quand le rapporteur du Jury du Meuble à l'Exposition Universelle de 1889 n'hésitait pas à proclamer « combien il est regrettable que nos ébénistes qui font école aujourd'hui pour la connaissance des styles et la perfection de leur fabrication ne nous délivrent pas de la constante imitation des temps passés » et les adjurait de « s'emparer d'idées neuves afin de créer un style en rapport avec les idées » et qu'ainsi « on y gagnerait d'échapper à

l'antique et on ne se cantonnerait plus dans ces copies », car « cet amour de l'ancien a pris des proportions telles que lorsqu'un artiste fait une œuvre originale, il est immédiatement critiqué et jugé très sévèrement si cette œuvre ne semble pas, du premier coup d'œil, s'adapter fidèlement à un style connu bien classé ; »

Et quand, enfin, en 1900, M. Alfred Picard, Commissaire général de l'Exposition Universelle, écrivait :

« Le culte du passé est poussé à l'excès, il absorbe toute l'intelligence, toute la science, tous les efforts des chefs d'établissements et des dessinateurs qui se confinent dans les copies et dans les restitutions. Un meuble ne s'adaptant pas facilement à tel ou tel genre de classe fait immédiatement l'objet des critiques les plus vives. L'audacieux qui l'a commis est un ignorant et un sacrilège. On ne voit que meubles Henri II, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI. Les idées neuves et originales sont proscrites.

« Chaque époque a ses besoins et ses mœurs, qui doivent se refléter dans toutes les manifestations de la vie humaine ; quand tout change, instruction, éducation, répartition de la fortune, procédés de travail, ressources en matériaux, la reproduction pure et simple des modèles d'ameublement est un anachronisme et l'on ne peut que regretter de voir le XIX[e] siècle prendre fin sans avoir engendré un style ; »

Quand à côté de ces personnalités qui ne passaient

point, cependant, de leur temps, pour ce que l'on appelle un peu injurieusement des esprits d'avant-garde, de nombreux critiques, des amateurs d'art, des écrivains, des artistes déploraient, comme eux, que le génie français qui s'était montré durant tant de siècles si inventif, si passionné de nouveauté, si fécond, si riche de formes nouvelles que ses créations avaient servi de modèles aux artistes et aux artisans du monde entier, qui, après avoir engendré l'art gothique, avait donné naissance à ces « Jardins de l'Intelligence » où le goût si français de l'ordre, de la proportion, de la mesure a trouvé une de ses expressions les plus parfaites et les plus pures, et un demi-siècle plus tard, à cette floraison formelle et ornementale du style Louis XV (un peu trop dédaigné, à mon avis, aujourd'hui et qui n'est une invention ni moins prodigieuse, ni moins unique, ni moins française que le style gothique); quand ces hommes appartenant à l'élite de notre pays se lamentaient de voir l'état de stagnation, pour ne pas dire de rétrogradation, où s'enlisait le génie français, en ne s'attachant plus qu'à la copie des styles morts... ils étaient évidemment bien loin de prévoir et encore plus loin d'espérer que ce début du xxe siècle verrait l'éclosion de la belle renaissance des arts décoratifs dont nous sommes les témoins, et que la France, après s'être laissée devancer par presque toutes les autres nations de l'Europe et avoir tant tardé à se soucier d'adapter ses arts industriels aux conditions, aux exigences, aux nécessités de son

époque, serait capable de déployer une telle activité qu'elle parviendrait en quelques années à se faire, dans ce domaine, une place que ses rivales auront de la peine à lui ravir, et de longtemps, j'en ai la ferme assurance.

C'est chose faite, cependant. Les décorateurs, les artisans français, épris d'idées modernes ont fini par vaincre les préjugés, l'entêtement, la résistance obstinée de l'élite sans l'approbation ou, pour parler plus net, sans la collaboration de laquelle, même à une époque démocratique comme la nôtre, il est impossible qu'un style se crée — élite fort nombreuse, d'ailleurs, aux yeux de qui, jusqu'à ces derniers temps, se permette seulement de trouver ridicule et anachronique, que des Français et des Françaises, contemporains de la T. S. F., de la locomotion automobile et de la phototélégraphie vécussent dans des décors, parmi des meubles, des objets d'art, des objets usuels, vrais ou faux du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, ne constituait rien de moins qu'un crime de lèse-patrie.

L'heure est enfin venue où il est admis que l'on peut-être un bon Français sans adopter aveuglément, systématiquement, dans la décoration et l'ameublement de sa demeure, les styles du passé, quel que soit leur charme et quelle que soit la perfection et la beauté des œuvres qu'ils ont engendrés. L'art décoratif français moderne a fait aujourd'hui ses preuves, il s'est conquis sa place au soleil, il s'est conquis ses droits à la vie, et ce n'est pas sans joie



VITRINE ET FAUTEUIL EN BOIS DORÉ PAR G. DE FEURE 1909.

et sans une très grande joie, que ceux qui, comme l'auteur de cet essai, ont été mêlés aux efforts que les décorateurs français ont dû s'imposer et aux luttes qu'ils ont eues à affronter, durant ces trentes dernières années, assistent à leur victoire.

II

Si vivant, si fécond que soit l'art décoratif français moderne, la vogue des styles anciens continue. — Plagiat et démarquage des modèles consacrés. — La superstition du passé. — Maisons, palais, hôtels, banques, gares de style. — Bonnes et mauvaises traditions. — L'esprit de tradition et l'esprit de progrès. — Les grands artistes d'autrefois, tout en incarnant l'âme de leur époque, ont été des précurseurs.

Mais que la France d'aujourd'hui possède, et en assez grand nombre, des artistes-décorateurs de vrai et original talent, cela implique-t-il qu'elle possède ce que l'on appelle, ou plutôt, ce que l'on appelait un style, correspondant adéquatement aux exigences particulières, aux nécessités spéciales, aux conditions essentielles, aux caractères dominants de la vie actuelle, aux mœurs, à l'esprit, à l'idéal — s'il en a un! — du temps présent? et faudrait-il déduire du fait que les visiteurs d'expositions temporaires,

comme celles de la Société des Artistes-Décorateurs et du Salon d'Automne ou permanentes comme les « rayons » d'art décoratif des Grands Magasins, éprouvent plus de plaisir que naguère à regarder des ensembles de chambres à coucher, de salons, de salles à manger et de cabinets de travail, des étoffes et des papiers peints, des pièces de verrerie et de céramique, des reliures, des objets usuels et des objets d'art de caractère moderne, faudrait-il en déduire que l'engouement est mort, dudit public, pour toutes les copies, imitations, démarquages, surmoulages, pastiches et plagiats des styles d'autrefois au milieu desquels il semblera si ridiculement étrange à nos petits enfants que nous ayons pu vivre si longtemps? Aucune déduction ne me paraîtrait plus risquée : ce qui, d'ailleurs, ne prouve rien ni contre la prospérité ni contre la vitalité de cette renaissance de nos arts décoratifs à laquelle nous assistons.

N'ayons donc pas trop d'illusions : la mode des styles Louis XV, Louis XVI, Directoire, Empire, n'est pas encore morte; trop de gens sont intéressés à ce qu'elle continue de vivre : architectes, décorateurs, ébénistes, bronziers, tapissiers, staffeurs, entrepreneurs de tout poil qui trouvent infiniment plus facile et plus rémunérateur de reproduire sans cesse les modèles consacrés que d'en créer de nouveaux, flattant ainsi le snobisme bourgeois, grand bourgeois et petit bourgeois, dans son instinct dominant qui est de singer en toutes choses les habitudes

et les traditions de ce qui fut jadis l'aristocratie française. (N'insistons pas pour le moment; c'est un point sur lequel nous aurons bientôt l'occasion de revenir...)

N'est-il pas, en effet, étrange et déconcertant de voir l'homme moderne s'accommoder si promptement de toute nouveauté dans toutes les productions scientifiques et industrielles et se montrer si obstinément réfractaire à toute innovation en ce qui concerne l'aménagement, la parure, formes et couleurs, des lieux où il passe son existence? Nul, certes, n'a plus que moi le respect du passé, le culte des traditions, mais le passé est le passé et les traditions n'ont de valeur, me semble-t-il, que comme le seul point d'appui vraiment solide et ferme sur lequel puissent s'édifier, pour être durables, les constructions morales, sociales, artistiques du présent, à condition de les revivifier par l'esprit de progrès.

Dans l'admirable *Barbara* de Thomas Hardy qui, on le sait, fut architecte avant de devenir l'un des plus grands romanciers de l'Angleterre, j'ai trouvé les lignes suivantes : « Un philosophe selon mon cœur disait un jour que les vieux architectes qui travaillaient alors que leur art était florissant n'avaient aucun égard pour les œuvres de leurs prédécesseurs, qu'ils démolissaient ou réformaient à leur gré. Pourquoi n'en ferions-nous pas autant? La création et la préservation ne s'accordent pas, disait-il encore : un million d'antiquaires ne sauraient inventer un style nouveau ».

Sans suivre entièrement les conseils du philosophe selon le cœur de Thomas Hardy, sans démolir les maisons du passé dont la beauté est faite non seulement, en général, de leurs proportions heureuses, de la loyauté de leurs matériaux, de la fantaisie de leurs ornements, ou de leur exquise simplicité, mais encore, et surtout, de ce que ceux qui les habitèrent au cours des siècles y ont laissé de leur âme — et cela suffit, en bien des cas, à nous les rendre sacrées! — ne pourrions-nous apporter plus de liberté, un plus grand souci d'originalité, d'individualisme, de modernisme dans l'édification et la décoration de nos propres demeures et, au lieu d'habiter des sépulcres blanchis, nous bâtir des foyers neufs, aussi appropriés à nos besoins, à nos idées, à nos habitudes, que l'étaient aux leurs ceux de nos arrière-grands-pères contemporains de Mme de Pompadour, de Marie-Antoinette ou de Joséphine de Beauharnais? En vérité, nous sommes pleins de contradictions : nous trouvons naturel et admirable, et nous avons bien raison, qu'au style Louis XIV ait succédé le style Louis XV, et au style Louis XV le style Louis XVI et ainsi de suite, et nous tirons de cette fécondité inépuisable de nos architectes et de nos décorateurs d'autrefois un légitime orgueil, mais nous nous refusons à admettre que les architectes et les décorateurs d'aujourd'hui s'efforcent d'être des architectes et des décorateurs du xxe siècle et non pas du xviie, du xviiie ou du commencement du xixe, et, au lieu de leur faciliter leur tâche, en créant

autour d'eux l'atmosphère de bonne volonté, de sympathie dont ils ont besoin pour l'accomplir, cette tâche, nous nous tenons vis-à-vis d'eux en posture de défiance, quand ce n'est pas de malveillance ou d'hostilité, nous aiguisons contre eux les pointes de notre ironie, nous ne négligeons rien, enfin, pour les décourager.

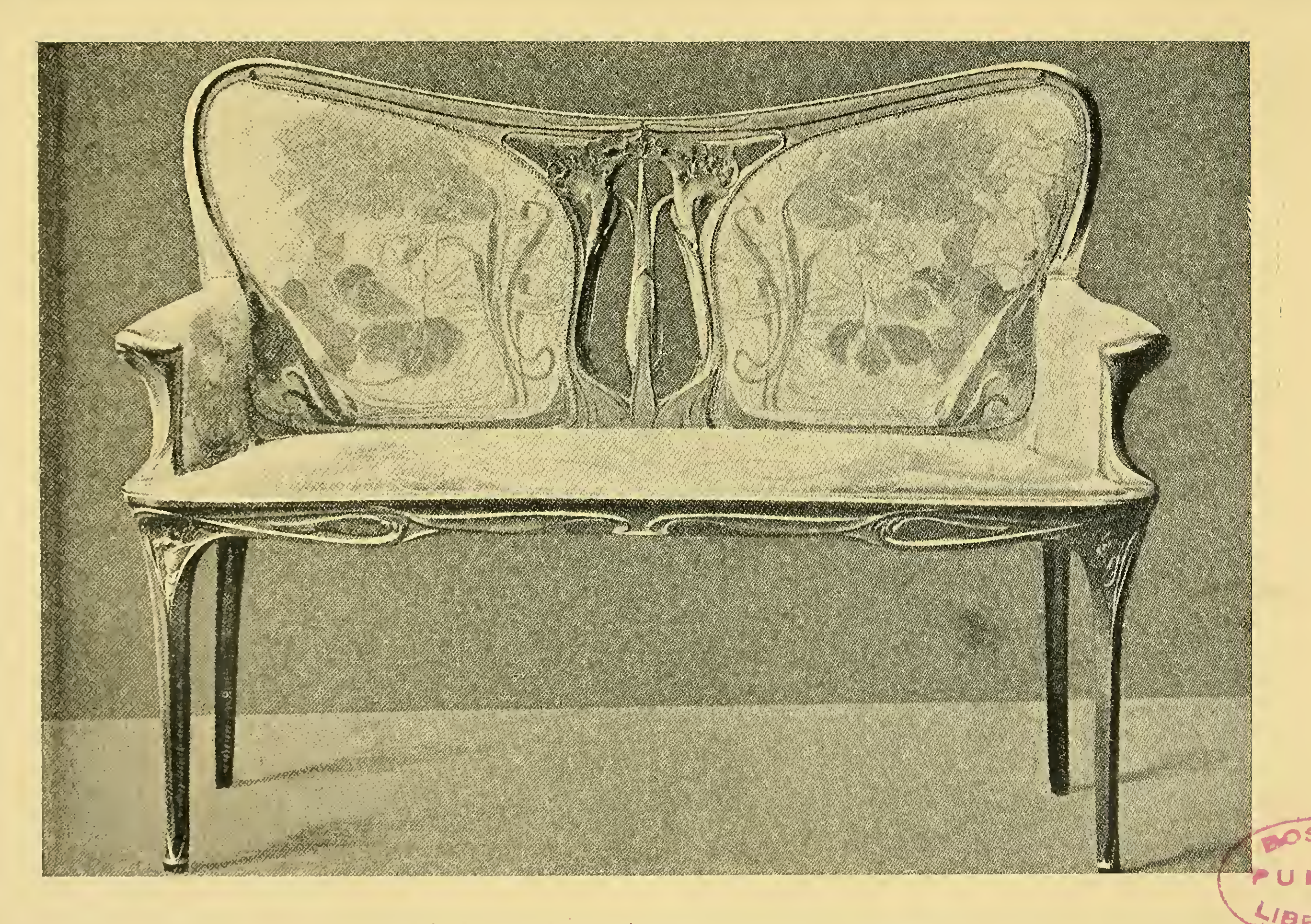
Le plus grand reproche que communément on adresse à leurs créations est de ne pas ressembler assez à celles des architectes et des décorateurs de jadis, d'être dépourvues de ce charme, de cette séduction, de cette patine dont le temps a revêtu les vieilles maisons, les vieux meubles, les vieilles étoffes. Mais ceux-ci en étaient-ils parés, de ce charme, de cette séduction, de cette patine quand ils étaient jeunes? ce qui n'empêchait pas les hommes et les femmes sous les regards de qui ils venaient d'éclore de les trouver préférables aux maisons, aux meubles, aux étoffes des siècles, ou du siècle, précédents. Et si les contemporains de Louis XV ou de Louis XVI avaient pris à l'égard des architectes et des décorateurs de leur temps l'attitude que nous prenons vis-à-vis de ceux du nôtre, qui oserait prétendre que la magnifique efflorescence d'art décoratif qui se produisit alors, aurait pu se produire?

Que, donc, nous gardions pour les vieilles maisons et les vieux meubles de la tendresse et du respect, cela se peut comprendre; que ce puisse être une véritable bonne fortune, si l'occasion s'en présente, d'habiter une de ces charmantes demeures familiales

comme il en existe encore dans la province française et comme il est heureux qu'il en existe encore, meublées de ces bons meubles familiaux qui ne sont du tout des meubles de collection, des meubles pour amateurs américains, qui ont été fabriqués par de ces ébénistes de petite ville, voire de village, comme il y en avait au bon vieux temps... cela ne se doit contester; à condition, toutefois d'y faire installer le chauffage central, le tout-à-l'égout ou quelque système hygiénique équivalent, de confortables cabinets de toilette, etc., etc. Mais que des particuliers se bâtissant de toutes pièces une maison... de ville ou de campagne; que des capitalistes édifiant des immeubles de rapport; qu'un État construisant des bâtiments publics, des écoles, des palais d'exposition, des mairies, des hôpitaux, des cités ouvrières; que de grandes compagnies d'assurances, de banque, de chemins de fer, que sais-je? ayant à ériger des locaux commerciaux ou administratifs, des gares... se trouvent dans un tel état d'esprit qu'ils ne tolèreraient point que ces bâtisses, ces villas, ces hôtels, ces mairies, ces hôpitaux, ces gares fussent construits dans un autre style que le style Louis XVI, voilà qui donnera aux générations futures, de l'esprit créateur de la France à notre époque une bien piètre idée, voilà qui fait l'effet d'un défi au bon sens et qui est la négation de tout effort vers le progrès, voilà qui, pour ne pas mâcher les mots, répugne et révolte.

Deux exemples entre cent : la gare de la Compagnie des chemins de fer de l'État, quai d'Orsay, la

gare de la Compagnie des chemins de fer de Paris-Lyon-Méditerranée, boulevard Diderot, il se peut qu'en effet, elles ne soient pas uniquement des pastiches de styles connus... Elles sont pires, car aucune des qualités qui font la valeur durable des œuvres d'autrefois, aucune de ces bâtisses ne les possède, et elles sont douées, de plus, de tous les défauts qu'une mauvaise compréhension de l'art du passé, devenue si fréquente chez la plupart des architectes contemporains, a fini par leur faire attribuer en les en rendant responsables... tout comme, bien à tort, j'en conviens, nous rendons Raphaël responsable des Bouguereau, des Cabanel et autres Jules Lefèvre; elles sont, en tout cas, la chose est certaine, aussi peu modernes d'esprit et de forme que possible. Et pour ce qui est de leur plan, soyez assuré que s'il satisfait aux besoins spéciaux que nécessitent leurs différentes fonctions, ce n'est pas aux architectes qui les ont construites qu'il faut en être reconnaissant, mais bien aux ingénieurs et aux administrateurs des dites Compagnies, seuls qualifiés pour les connaître et savoir comment les satisfaire. Mais il est entendu que les architectes sont des artistes et que les ingénieurs ne sont que des ingénieurs. Un ingénieur, en tout état de cause, se serait bien gardé, étant donné sa formation d'esprit scientifique et utilitaire, d'ériger, pour n'y loger qu'une horloge, le ridicule campanile dont est flanquée la gare de Lyon. Au lieu de cette prétentieuse tour carrée de pierre, chargée d'ornements inutiles, il se serait contenté



CANAPÉ EN BOIS DORÉ PAR G. DE FEURE, 1900.

de faire jaillir en plein ciel un de ces pylones de fer, sveltes, fins, élégants, ajourés qui correspondent si parfaitement à leur destination qu'ils finissent par être beaux, d'une beauté spéciale, et que cette beauté, nous ne pouvons nous empêcher d'y être sensibles.

Sans doute, j'y reviens et j'insiste, le respect du passé, l'attachement et la fidélité aux traditions qui constituent le patrimoine moral, intellectuel, artistique de la famille humaine à laquelle on appartient, le culte du souvenir, l'amour des choses, des paysages et des pierres en quoi se perpétue un peu de l'âme des ancêtres, le légitime orgueil de se savoir et de se sentir le résultat, la continuation si l'on peut dire, des idées et des sentiments, des efforts, du labeur de ceux qui nous ont devancés sur les chemins de la vie, ce sont là qualités infiniment précieuses et fécondes, à condition, cependant, de ne pas étouffer chez qui les possède le sens des beautés du présent et des possibilités de l'avenir. Il n'est pas, d'ailleurs, que de bonnes traditions; beaucoup reposent sur des préjugés dont la consécration du temps n'a fait qu'aggraver la puissance, et les meilleures mêmes, lorsqu'au contraire de s'en assimiler l'esprit, l'on se contente d'en calquer la lettre, il ne serait point malaisé de démontrer comment elles peuvent gêner dans sa croissance la floraison libre des dons naturels et, en substituant des formules toutes faites, des méthodes dépouillées de tout suc vital, des recettes

surannées, à la recherche de l'expression personnelle et originale, ralentir et entraver, en quelque ordre de choses que ce soit, la marche du progrès.

Et puis, et enfin, la volonté d'être traditionnel suffit-elle à l'être, dans le sens le plus large du mot, dans le sens spirituel et non pas dans le sens formel du mot? Loin de là! Chaque époque se fait des mêmes traditions une conception différente et ce ne sont pas les écrivains ou les artistes qui ont passé de leur temps, aux yeux de leurs contemporains, pour l'être le plus, traditionnels, qui l'ont été réellement. Quel grand écrivain, quel grand artiste moderne citerait-on que l'originalité de sa vision, l'individualisme de sa technique, de son langage, n'ait fait considérer de son vivant, plus on moins, comme un révolutionnaire? L'on ne comprend pas aujourd'hui, l'on comprendra encore moins dans cinquante ans, comment il a pu se faire que la plupart des maîtres français du XIXe siècle, qui sont la gloire de l'art français, qui ont pris place auprès des plus parfaits et des plus purs classiques de l'art français, aient pu être à cet égard, aussi étrangement méconnus : un Delacroix, un Manet, un Daumier, un Corot, un Claude Monet, un Renoir, par exemple. La haute et double leçon qui se dégage de leurs œuvres était-elle donc si difficile à entendre : à savoir que l'esprit de tradition n'est nullement opposé à l'esprit d'évolution et de progrès et qu'il n'est de vrai progrès qui n'ait sa racine dans le

respect et la connaissance, non pas aveugle mais réfléchie et clairvoyante, du passé?

Si, en effet, nous jetons un regard sur les siècles écoulés, nous y verrons tous les grands créateurs de beauté, quelque opposés qu'ils paraissent à leur moment et à leur milieu, en quelque désaccord parfois qu'ils semblent être avec les tendances générales de leur époque, condenser, résumer, cristalliser en eux, dans leurs œuvres, veux-je dire, sous des formes nouvelles, tous les idéaux, tous les rêves, toutes les aspirations de la communauté humaine dont ils font partie. Tout en appartenant au passé, ils sont de leur temps, et tout en étant de leur temps ils le dépassent, le devancent; ils sont les annonciateurs de l'avenir, et leur art ne demeure si vivant et si émouvant que parce qu'il est nourri de ces substances essentielles. Ah! n'est-ce pas un des plus nobles spectacles auxquels il vaille d'assister et pour lesquels il soit le plus doux de vivre que de contempler l'évolution traditionnelle, à travers les âges, de la beauté, selon les heures des siècles et l'esprit des races, sous les divers climats — ce cycle d'art miraculeux qui, depuis l'aube du monde, trace et perpétue en de sublimes et toujours intelligibles signes, le souvenir de l'humanité disparue !

III

Qu'est-ce qui constitue un style ? — Collaboration des artistes et du public. — Pourquoi le XIXe siècle français qui, en peinture et en sculpture, a donné le jour à tant de talents novateurs, en a-t-il produit si peu en architecture et en art décoratif ?

En architecture, en art décoratif, une commune manière de sentir, de comprendre, d'interpréter la vie et, en même temps, de la servir, de façonner l'inerte matière pour créer les décors d'apparat ou de nécessité, de luxe ou d'intimité où les hommes puissent vivre selon leurs goûts et leurs besoins, en conformité avec les mœurs publiques et privées, a donné naissance à ce que nous appelons après coup, quand le recul du temps permet d'en dégager les caractères dominants, un style. Un style nous apparaît alors représentatif de l'esprit et des façons de vivre des générations qui l'adoptèrent : n'en était-il

pas d'ailleurs à la fois, la cause et l'effet ? Il agit sur ces façons de vivre et sur cet esprit autant que ceux-ci agissent sur lui. Ce ne sont pas les seuls artistes qui le créent; le public est leur collaborateur, moins inconscient que l'on n'est généralement incliné à le croire. Il corrige leurs conceptions, les met au point, les proportionne et les perfectionne, rejetant ce qui est superflu, ce qui est excessif, opposant à certains excès une résistance active, leur imposant la volonté de ses habitudes, de ses exigences pratiques, qui pour passive qu'elle soit, n'est pas moins efficace, ne s'en laissant, pour tout dire, jamais conter... surtout, le public français, avec sa saine logique, sa vision lucide, sa finesse et sa vivacité de compréhension, facile à entraîner et si difficile à convaincre quand il s'est mis en tête de résister à une influence ou de battre en brèche une autorité, sensitif à outrance, toujours épris de vérité et de clarté, et mieux doué, en tout cas, qu'aucun autre public, pour juger de ce qui lui convient ou ne lui convient pas, et connaître les raisons qui le poussent à aimer ceci et à ne pas aimer cela et justifier ses préférences,... et aussi capable, enfin, de se passionner — Dieu sait s'il l'a prouvé souvent ! — pour toutes les nouveautés que d'y être obstinément et ridiculement hostile.

Voyez aussi que d'années, parfois, il lui a fallu pour se rallier à des formes nouvelles d'art mobilier, d'art décoratif, pour s'accoutumer à telles ou telles transformations de style qui ne correspondaient pas, ou, du moins, qu'il estimait ne pas correspondre exac-

tement à ses sentiments, à ses idées, à ses mœurs. Voyez avec quelle persistance, par suite, se survivaient les styles, alors même qu'ils avaient été remplacés par d'autres, et combien demeurait longuement puissante leur force acquise. Dans les salles des musées, des collections particulières, les boutiques des marchands d'antiquités, que de meubles, d'objets usuels vraiment beaux ou seulement charmants ne rencontre-t-on pas qui portent tous les traits distinctifs, tous les caractères essentiels d'une époque et, cependant n'ont été exécutés qu'à l'époque suivante, parmi le plein épanouissement du style qui avait détrôné celui selon les principes duquel il ont été conçus. Il semble qu'au moment d'abandonner les formes décoratives, les motifs ornementaux créés par ses devanciers et qui ont charmé sa jeunesse, un regret saisisse la main de l'artiste, fasse hésiter l'outil de l'artisan ; il jette un regard mélancolique vers le passé, tandis que son cœur déborde d'espérance en l'avenir ; il veut être l'homme d'aujourd'hui tout en restant, encore quelque peu, l'homme d'hier. Quoi de plus humain, de plus touchant que cette indécision? Quoi de plus instructif que ce moment incertain de l'histoire d'un art, de l'évolution d'un style, où se perçoit l'inquiétude de ceux qui le pratiquent, n'y croyant plus qu'avec peine, cette espèce d'angoisse du lendemain et cette certitude, cependant et malgré tout, qu'il est des paroles nouvelles à prononcer et que, bien que tout ait été dit « depuis qu'il y a des hommes et qui pensent » il y

a encore, et il y aura toujours quelque chose à dire.

Ne sourions donc pas de la fidélité que certains artistes gardent aux formes d'art qui les ont précédés ; ils ont droit à notre respect attendri, mais que cela ne nous empêche point de nous montrer accueillants et sympathiques aux efforts de ceux qui, comme on dit, « vont de l'avant. » En moins de cent ans, nous avons vu fleurir en France cinq styles nettement caractérisés : le style de la Régence, le style Louis XV, le style Louis XVI, le style du Directoire et le style du premier Empire. Architecture publique et privée, peinture, sculpture, art décoratif, il n'est aucune branche de la création artistique qui n'ait donné naissance, durant ces cent années, à de magnifiques floraisons. Comment se fait-il que le dix-neuvième siècle français qui, dans l'histoire de la peinture et de la sculpture, apparaît comme un des siècles les plus féconds, au point qu'il faut remonter au Quattrocento pour rencontrer une aussi glorieuse pléiade de grands peintres et de grands sculpteurs, ait fait preuve, en architecture et en art décoratif, d'une aussi déplorable stérilité. Si les mœurs, les idées, les conceptions et les conditions de la vie sociale et de la vie intime n'avaient pas subi les transformations qu'elles ont subies entre le début et la fin du siècle dernier, cela pourrait encore s'expliquer. L'on comprendrait mieux que de la fin du XVIIe siècle au commencement du règne de Louis XVI, par exemple, l'architecture et l'art décoratif fussent à peu près demeurés les mêmes que l'on ne comprend

comment, malgré l'évolution si rapide de tous les ordres de choses qui s'est produite de 1815 à 1900, aucun style, digne de ce nom, n'ait vu le jour.

En s'inspirant de l'Egypte, de la Grèce, de Rome, les décorateurs du premier Empire ont incontestablement créé un style; ceux de la Restauration, du temps de Louis-Philippe, du second Empire, des trente premières années de la troisième République n'y sont pas parvenus ; car ce ne sont ni les adaptations de formes et d'ornements pseudo-gothiques qui firent fureur sous le règne de Charles X, de formes et d'ornements empruntés à la Renaissance dont s'enorgueillissaient les sujets de Louis-Philippe, de formes et d'ornements inspirés et de la Renaissance et du Louis XVI qui caractérisent l'architecture et le mobilier du second Empire et de la troisième République jusqu'aux environs de 1900, de formes et d'ornements démarqués du Louis XVI et utilisés, convenons-en, avec plus de goût et de modération que sous le règne de Napoléon III, qui sont encore à la mode aujourd'hui, ce ne sont point toutes ces adaptations, tous ces mélanges, toute cette salade de formes et d'ornements créés par d'autres époques, qui constituent un style... ou des styles.

Et c'est, vraiment, une chose déconcertante, on ne saurait trop y insister, de voir qu'aux différents moments de ce dix-neuvième siècle où se renouvelaient foncièrement la peinture et la sculpture, au moment où Géricault, Delacroix, Rude, Barye, Courbet, Daumier, Carpeaux, Chassériau, Millet, Corot



PIANO PAR ALEXANDRE CHARPENTIER ET ALBERT BESNARD, 1902.

peignaient et sculptaient, au moment où Manet, Puvis de Chavannes, Monet, Renoir, Rodin, Cézanne, peignaient et sculptaient, il ne se soit point trouvé un homme ou un groupe d'hommes capables de faire pour l'architecture et l'art décoratif ce que ces peintres et ces sculpteurs avaient fait pour la peinture et la sculpture.

La liste n'est pas longue, hélas! des œuvres par lesquelles l'architecture française, réagissant contre les mauvaises influences du goût public, contre l'envahissement des mauvaises traditions, s'affirmait soucieuse d'être de son temps, et lorsque l'on aura mentionné la Bibliothèque Sainte-Geneviève, la grande salle de travail de la Bibliothèque Nationale, de Henri Labrouste, les Halles de Paris et l'Eglise Saint-Augustin de Baltard, l'Eglise de Montrouge et le lycée Molière de Vaudremer, le Trocadéro de Bourdais et Davioud, l'Opéra de Garnier, la Galerie des Machines de Dutert, les Palais des Beaux-Arts de l'Exposition de 1889, de Formigé, les Magasins du Printemps de Sédille, l'on aura rendu justice aux quelques bâtisseurs qui eurent l'audace de ne pas s'en tenir à la copie des modèles d'autrefois, dans le même temps que les Romantiques, l'école de Barbizon, les Impressionnistes poursuivaient, en peinture la conquête d'un idéal nouveau. L'art décoratif, cependant, ne progressait point : il demeurait archaïque et rétrospectif dans le pire sens de ces mots. Ce n'est que bien plus tard, nous le verrons bientôt, que secouant la poussière du passé et les

chaînes de l'imitation servile, il devait tenter de ressusciter; mais par ses propres forces, et contre l'hostilité, passive, du public, active, hélas! de ceux qui pouvaient et devaient, qui auraient dû et pu l'y aider!

IV

Quel a été le rôle des architectes dans la formation de l'art décoratif français moderne. — Leur hostilité systématique à toute tendance nouvelle. — L'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts. — Difficultés auxquelles se sont heurtés les rares architectes et décorateurs imbus de l'esprit de progrès.

En effet, ce ne sont pas les architectes — et il est fort important de le remarquer ! — qui ont joué dans la renaissance de nos arts décoratifs le principal rôle, le rôle qu'ils y auraient dû jouer.

Loin de se rallier d'abord, comme il eût été normal qu'ils le fissent, à ce mouvement, ils s'en sont montrés d'abord, au contraire, les ennemis déclarés. Loin de réagir contre le déplorable goût, le conservatisme étroit de leur clientèle, ils ne veillèrent, au contraire, qu'à l'entretenir en le flattant. Au lieu d'aborder franchement, de face, les problèmes

architecturaux et décoratifs, fort complexes, convenons-en, posés par les conditions mêmes de la vie contemporaine, telle que venaient de la faire les découvertes de la science et leurs applications, la mise au jour de matériaux nouveaux, le fer et le béton armé, entre autres, ils trouvaient plus facile de les nier ou, quand ils ne l'osaient point, de les éluder ou, pis encore, de les tourner par d'équivoques compromis ; enfin, partisans du moindre effort et du moindre risque, de perpétuer, en se bornant au démarquage des styles anciens, les errements de la plupart de leurs devanciers immédiats.

Que si encore, fouillant le passé, ils avaient eu en vue d'atteindre jusqu'à son âme et l'ayant dégagée des fausses traditions qui comme une lèpre l'avaient envahie et étouffée, de la faire revivre, il n'est point douteux qu'ils auraient pu en tirer profit; mais pasticher les formes du passé fut toute leur doctrine. C'étaient des hommes de peu de foi, qui ne croyaient, en somme, ni au passé ni au présent et, moins encore, à l'avenir. Les vraies beautés du passé, ils ne s'en servaient qu'aux fins les plus ordinaires; celles du présent, ils étaient bien incapables d'y être sensibles; et quant à celles de l'avenir, ils avaient trop peu d'imagination pour les concevoir.

Le seul progrès dont ils soient en droit de s'enorgueillir, si l'on peut dire que c'en est un, c'est peut-être d'avoir montré, dans l'utilisation des styles anciens, un peu plus de tact et de mesure que leurs prédécesseurs. Les variations qu'ils exécutent sans

trêve sur les motifs architecturaux et décoratifs du XVIII[e] siècle valent mieux, sans doute, que celles qu'exécutaient sur des motifs architecturaux et décoratifs du XIV[e] siècle et de la Renaissance leurs confrères contemporains de Charles X, de Louis-Philippe et de Napoléon III, mais c'est tout; et je ne vois pas, quant à moi, qu'ils aient à tirer plus de fierté de démarquer, comme ils le font, les Palais de la Place de la Concorde et l'École Militaire, le Grand et le Petit Trianon que la Maison de Jacques Cœur ou le Château de Blois. Certains hôtels Louis XVI édifiés depuis vingt ans à Paris ne me semblent pas moins ridicules et ne sont en aucune manière plus « modernes », ne témoignent en aucune manière d'un meilleur esprit, que certain hôtel Louis XII de la place Malesherbes.

Et qu'on n'aille pas invoquer pour défendre ces architectes pasticheurs, démarqueurs des styles anciens, le pitoyable enseignement qu'ils ont reçu, leur formation, en un mot. Les mauvaises leçons destructrices de toute originalité, de tout sentiment de vérité, que l'on reçoit à l'École des Beaux-Arts, qui donc les empêchait de ne les point considérer comme paroles de l'Évangile? Le prestige des mauvais maîtres qui professent rue Bonaparte sous l'œil inexorable et tyrannique de l'Institut, qui donc les forçait à le subir? Le joug pesant, étroit, des dogmes archaïques, hors l'observance desquels il n'est pas de salut, qui donc leur interdisait de le secouer? Les exemples corrupteurs enfin de leurs

grands patrons, des grands pontifes de l'Architecture officielle, qui donc les obligeait à les imiter?

Quant aux quelques-uns de leurs confrères — *rari nantes*—qui, à force d'énergie et de volonté, se sont libérés de cette camisole de force qu'est l'enseignement de l'État et ont eu l'audace, l'héroïsme, le mot n'est pas trop fort, de croire non seulement nécessaire mais possible une rénovation des formes architectoniques et décoratives françaises en accord aussi intime que possible avec les mœurs de leur temps, avec la vie publique et privée de leur temps, et se sont attelés résolument à cette tâche, il faut avoir été témoin des luttes qu'ils ont eues à soutenir, savoir à quelle opposition systématique ils durent se heurter, quelles difficultés de toute nature ils rencontrèrent, suscitées par l'esprit rétrograde de leurs collègues, du public, des entrepreneurs mêmes à qui ils confiaient l'exécution de leurs plans, pour leur pardonner les erreurs dont il put leur arriver, dont il était impossible qu'il ne leur arrivât pas, de se rendre coupables!

Ces erreurs n'auront été inutiles ni à eux-mêmes ni à la cause pour laquelle ils combattaient. Il s'agissait, avant tout, d'attirer l'attention, de secouer l'indifférence de la masse; or, ce n'est pas par des allures discrètes et réservées, en parlant à mi-voix, que l'on y parvient, de nos jours. Il faut frapper fort, aujourd'hui, lorsque l'on veut être entendu, sinon écouté, et frapper longtemps. Malheureusement, ces hommes de bonne volonté étaient peu

nombreux et leurs efforts manquaient de cohésion. Ils manquaient, eux-mêmes, de méthode; ils écoutaient trop volontiers leur inspiration première, ils se laissaient aller avec trop de complaisance à leur instinct; tout naturellement, aussi, l'expérience leur faisait défaut. Ils étaient immodérés, excessifs, intransigeants; ils jetaient leurs gourmes; ils étaient indécis, flottants, exagérément sensibles à toutes les influences extérieures. Ils voulaient plaire et souvent ils choquaient, bravaient le public, le défiaient, l'offensaient. Pour tout dire, ils n'avaient ni direction, ni doctrine; ils refusaient de se soumettre à aucune discipline; ils étaient, comme tous leurs contemporains, délibérément et foncièrement individualistes. Nous verrons, par la suite, quelles ont été, quelles sont les conséquences de cet état d'esprit et comment il s'est trouvé qu'il a été moins nuisible qu'on n'était en droit de le craindre, à la renaissance de l'art décoratif français.

V

Les premiers gestes de l'art décoratif français moderne. — L'art de luxe et l'art usuel. — L'art pour quelques-uns et l'art pour tous. — La prétendue faillite de l'art décoratif français moderne vers 1907.

C'est un fait très important, je l'ai dit, dans l'histoire de l'art décoratif français moderne que les architectes, les « maîtres d'œuvre » ayant failli à leur fonction, pour ne pas dire à leur mission, d'ordonnateurs, de coordinateurs, et s'étant tenus à l'écart de ce mouvement, alors qu'ils auraient dû le diriger, le canaliser, l'orienter, en aient laissé l'initiative aux artisans et aux artistes isolés, et que soit arrivé ce qui ne pouvait manquer d'arriver... que l'art décoratif français moderne, au lieu de commencer par le commencement, a commencé par la fin.

Ses premiers actes font penser à ceux d'un

MOBILIER DE MAISON OUVRIÈRE PAR LÉON BENOUVILLE, 1903.

homme nu, tout nu, qui avant de songer à se procurer de quoi se vêtir, courrait la ville en quête d'une épingle de cravate ou d'une paire de boutons de manchette... Avant de produire le nécessaire, l'art décoratif français moderne a produit le superflu. Les artisans, les artistes décorateurs ont d'abord créé des objets d'art destinés à orner des intérieurs modernes qui n'existaient pas.

Un luxe, à la portée, comme tous les luxes, d'une minorité, d'une prétendue aristocratie du goût qui, depuis longtemps, hélas ! a cessé d'exister en France, et a été remplacée par l'aristocratie de l'argent, voilà ce que s'enorgueillit d'être, à son point de départ, l'art décoratif moderne. Très grave erreur, erreur foncière, car ce n'est pas avec la collaboration d'un millier de personnes que l'on peut aujourd'hui, d'abord créer, ensuite imposer un style, les conditions sociales n'étant plus du tout les mêmes aujourd'hui qu'au temps du Roi-Soleil.

En 1890, la Société Nationale des Beaux-Arts considérant — avec la condescendance que les artistes « d'art pur », ceux qui brossent des toiles et modèlent des statues, professent de nos jours à l'égard des artistes « d'art appliqué » — qu'il y avait lieu « de rattacher aux Beaux-Arts proprement dits la production des artistes créateurs d'objets *originaux et non reproduits* », (c'est moi qui souligne) inaugura une « Section des Objets d'art ». Elle s'adressait « aux travailleurs isolés, à ceux dont les œuvres trouvent difficilement place

dans les expositions *mercantiles* et *encombrées, dites d'art décoratif.* » (C'est encore moi qui souligne, — pour marquer combien chaque terme est révélateur de l'état d'esprit qui régnait alors et qui règne encore, à l'heure actuelle, dans certains milieux.) « Objets non reproduits », objets uniques, « objets d'art », objets précieux, objets de collections, objets inutiles, et non pas : objets usuels, objets d'utilité courante, reproduits et reproductibles industriellement, lesquels demeurent réservés aux expositions *mercantiles*, aux expositions *dites d'art décoratif*, les Salons, où tous les tableaux exposés sont à vendre — ce qui est fort bien, d'ailleurs — ne devant pas être considérés comme des expositions *mercantiles*...

Voilà donc la distinction établie entre l'art usuel et... l'objet d'art (?), entre l'art de nécessité et l'art de luxe, entre l'art pour tous et l'art pour quelques-uns ; et c'est à cette dernière formule que se rallièrent presque toutes les bonnes volontés et c'est à l'application de cette dernière formule que se rallièrent presque toutes les ambitions.

Ce qui arriva devait arriver : c'est qu'ainsi envisagé et ainsi pratiqué, l'art décoratif moderne, ne pouvant atteindre le grand public sans l'appui, sans la collaboration duquel un mouvement comme celui-ci aboutit fatalement au dilettantisme stérile, à l'amateurisme étroit et desséchant, ne tarda pas à être sur le point de s'enliser et de s'épuiser. Une heure sonna, vers 1907, où les gens informés, avisés,

clairvoyants, les gens à qui « on ne la fait pas », critiques d'arrière-garde et snobs en quête de nouveaux snobismes dont parer leur néant, personnes du grand, moyen et petit monde qui n'ont jamais, comme disait Whistler, et fort injustement, d'ailleurs, à propos d'Oscar Wilde, que « le courage de l'opinion des autres », suiveurs et suiveuses d'on ne sait quels mots d'ordre, à la remorque d'on ne sait quels prétendus arbitres du goût public, purent crier, furent presque en droit de crier, à la faillite de l'art décoratif moderne. On se frottait les mains, on se congratulait, on s'embrassait. « Ne l'avions-nous pas dit, redit, prédit? » et ces bons prophètes de malheur triomphaient. « Le bon sens français se ressaisissait enfin, le bon goût français reprenait enfin le dessus et d'un geste vengeur balayait vers les Allemagnes, les Angleterres, les Autriches, les Belgiques d'où il n'aurait jamais dû sortir, tout ce bric-à-brac moderne, indigne d'un peuple qui durant des siècles a donné à l'univers des leçons!... Ah! mais non, ce n'est pas impunément que l'on tente de troubler le clair génie de notre race!... De pareilles aberrations, heureusement, n'ont qu'un temps et ce temps est révolu!... » Refrain connu : on nous le chanta à propos d'Ibsen, à propos de Wagner, on nous le chante encore, de plus en plus rarement, il est vrai, à propos de Shakespeare...

Quoi qu'il en soit, le prétendu avortement de tant d'efforts sincères et désintéressés, la prétendue ruine de tant de lumineuses espérances mettait en

liesse ces belles âmes routinières, inexorablement hostiles à tout progrès. Et les manufacturiers d'objets anciens, les tapissiers de style, les bâtisseurs de gares Louis XVI, tous ceux qui vivent de l'imitation et de la copie exultaient : l'infâme était écrasé, ou pour parler pratiquement, la concurrence. La démonstration était faite maintenant qu'en dehors des styles consacrés il ne pouvait y avoir de salut. Et ils voyaient devant eux cinquante ans de tranquillité durant lesquels l'écoulement des vieux modèles, des formes amollies, des ornements éculés ne risquerait plus d'être entravé par ces empêcheurs de piétiner en rond qu'animait l'esprit de leur temps et qui avaient la folie et l'orgueil de ne plus vouloir vivre, au vingtième siècle — comme si la chose était possible! — dans des maisons, parmi des meubles, des objets usuels du dix-septième ou du dix-huitième.

VI

Points de vue économiques. — Les idées de William Morris et les projets de quelques artistes décorateurs français à la veille de l'Exposition de 1900. — Le Foyer moderne. — *L'art décoratif et le peuple. — L'art populaire, selon Jean Lahor; l'art social, selon Roger Marx. — L'âme artiste du peuple : expériences personnelles.*

Au point de vue économique, en effet, les décorateurs modernes étaient alors lamentablement désarmés; et ils continuèrent longtemps, hélas! de l'être. Leur clientèle était peu nombreuse; la plupart d'entre eux ne disposaient que de moyens matériels à peine suffisants : d'où impossibilité absolue d'industrialiser leur production. Ils n'y songeaient guère, d'ailleurs, étant tous imbus de ce préjugé que ce serait pour eux déchoir que de le faire, qu'ils cesseraient d'être des artistes, s'ils le faisaient : conception fausse des choses, du rôle

individuel et social de l'artiste, qui est le résultat de la mauvaise éducation de l'École des Beaux-Arts et des ateliers privés.

Et longtemps, de ce fait, se prolongea l'infériorité de l'art décoratif français en regard de l'art décoratif anglais et surtout de l'art décoratif allemand et de l'art décoratif autrichien. Les décorateurs d'Outre-Manche et d'Outre-Rhin, il faut le remarquer, n'avaient pas rencontré chez eux, à leurs débuts, un milieu plus favorable que chez nous les nôtres, à la diffusion de leur idéal; mais, naturellement doués d'un sens plus aigu des réalités, ils avaient senti l'utilité d'une méthode et d'une discipline; ils s'étaient mis, sans tarder, à étudier soigneusement les possibilités de conquérir le public, de le séduire, de l'attacher par des moyens appropriés aux conditions de la vie actuelle, aux nécessités commerciales de l'époque. Ils se rallièrent du premier coup, comme instinctivement, à la seule formule acceptable aujourd'hui de l'art pour tous et une entente s'établit bientôt entre le dessinateur, le créateur de modèles et le fabricant, l'industriel.

« Une société d'artistes vient de se former disait, en 1861, William Morris dans le but de produire des œuvres d'art appliqué d'un caractère artistique et à des prix peu élevés; ils ont résolu de se consacrer à la production d'objets utiles auxquels leur intention est de donner une valeur d'art ». — Et ailleurs : « L'art doit être fait par le peuple et pour le peuple, et donner de la joie aussi bien à celui qui le pratique qu'à celui

qui s'en sert. » Ainsi s'exprimait, il y a soixante ans, le grand décorateur-poète dont l'œuvre et la prédication ont engendré dans notre vieille Europe la renaissance des arts décoratifs à laquelle nous assistons.

Des paroles de William Morris que je viens de citer, rapprochez les termes du manifeste rédigé par les membres du Comité de la Société Nationale des Beaux-Arts, en 1890, et vous comprendrez pourquoi l'art décoratif anglais moderne s'imposa si rapidement non seulement en Angleterre mais ailleurs et pourquoi l'art décoratif français moderne mit si longtemps à s'imposer en France, en dépit de tentatives comme celles qu'osa en 1896, en fondant l'*Art Nouveau*, l'auteur du *Japon Artistique*, M. S. Bing et qu'osèrent en 1897, en se groupant sous le titre *les Cinq*, MM. Félix Aubert, Alexandre Charpentier, Jean Dampt, Henry Nocq et Charles Plumet, à qui s'adjoignirent l'année suivante MM. Etienne Moreau-Nélaton et Tony Selmersheim. Mais l'heure n'était pas encore sonnée où de tels efforts risquaient d'aboutir, et lorsque, à la veille de l'Exposition de 1900, ces audacieux artistes demandèrent à la Ville de Paris de leur prêter son aide pour construire dans l'enceinte de la Grande Foire « une maison synthétisant le type du *Foyer Moderne* », ils se heurtèrent, comme il fallait s'y attendre, à l'indifférence des pouvoirs publics.

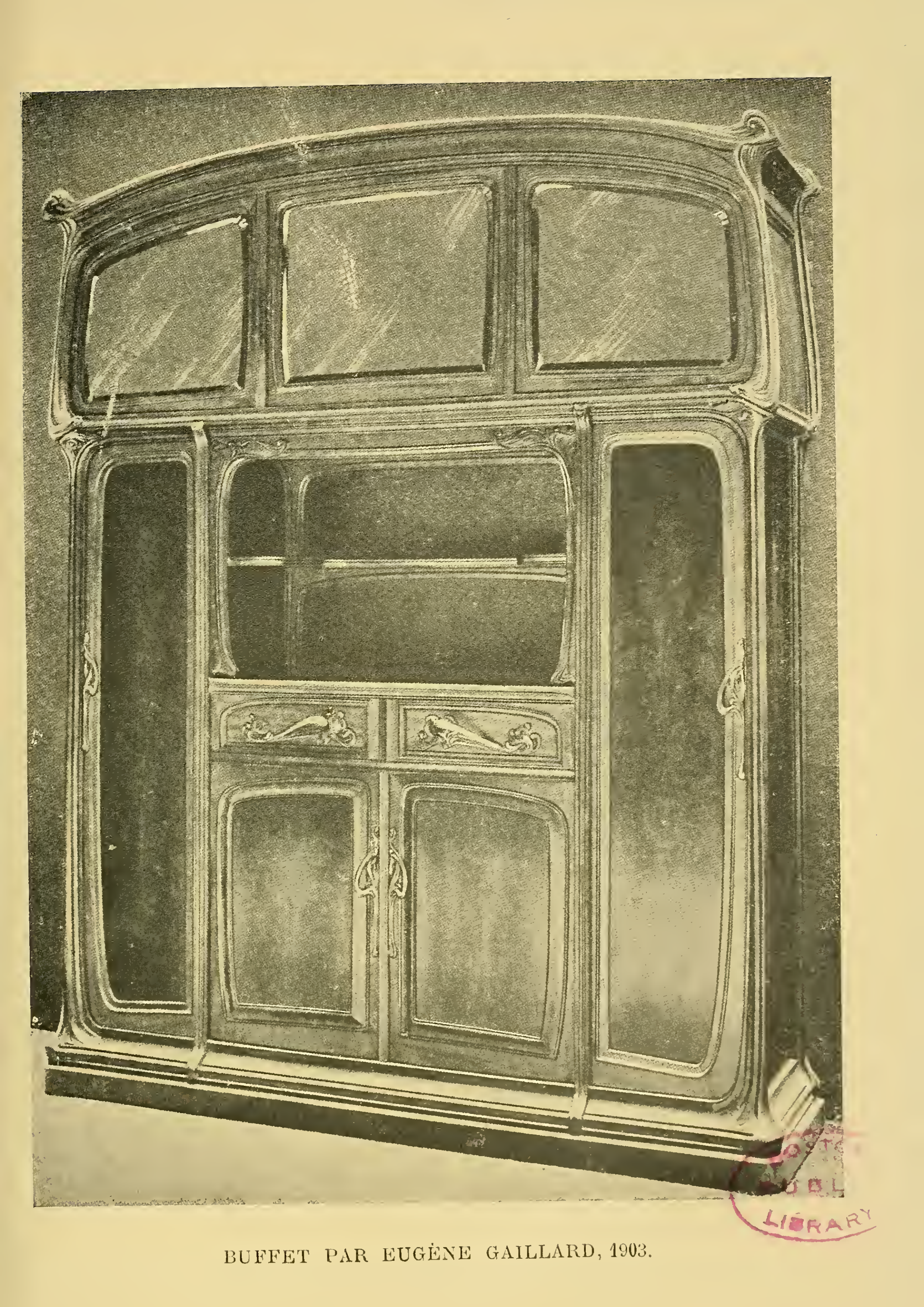
Leur projet, cependant, (les idées, surtout, qui l'avaient inspiré), méritait la sympathie, et l'on ne saurait trop regretter qu'il n'ait pu être réalisé, si

l'on se reporte au Rapport adressé par eux au Conseil Municipal et où ils en exposaient les grandes lignes[1]. L'on y verra que, loin d'être des contempteurs systématiques du passé, ils étaient traditionnalistes, dans le meilleur sens du mot.

Pour résoudre le problème qu'ils se proposaient, ils avaient admirablement compris qu'il était nécessaire d'abord de « trier dans les connaissances du passé et choisir parmi les idées nouvelles les bases constitutives d'une formule d'art strictement personnelle à leur époque, reprenant ainsi une tradition d'Art national dévié de ses origines par la faute d'un Enseignement artistique totalement dépourvu de logique et de raison. On devine que, par le seul fait de rêver un art libre, ces artistes se trouvent en antagonisme avec la classique théorie de l'Enseignement de l'État, déshabituée d'envisager la vie de près et dans toutes ses conséquences. La question n'est donc plus de faire du grand art, elle revient simplement à constituer un art *interprétant un à un tous les besoins de l'individu, et les satisfaisant tous.*

« En effet, toute période d'art admirable a été précisément *admirable* par l'unité de conception à laquelle obéissaient tous les artistes, depuis le maître d'œuvre jusqu'à l'artisan qui forgeait les chenêts, tournait les poteries du vaisselier, tissait la tenture et refouillait la boiserie des murailles.

1. *Le Foyer Moderne.* Ce qu'il devrait être. Sa construction. Sa décoration.



BUFFET PAR EUGÈNE GAILLARD, 1903.

« Dans ces conditions, quelques artistes, affranchis de formules sédentaires, auront cherché à composer le décor nouveau où l'homme de demain se reconnaissant dans son œuvre, vivra à l'aise, dans le perpétuel et persuasif enseignement des choses raisonnées qu'il aura sous les yeux ».

Imbus de ces saines et bonnes idées, ce à quoi prétendaient ces hommes, ce n'était pas de construire un monument, un palais, car « *tout art qui naît doit être modeste* » et « ne pouvant avoir la prétention de créer, d'un coup, en perfection, un art » ils n'entendaient que « commencer par le commencement et, faute d'être somptueux, rester logiquement simples », mais un foyer, un foyer français et moderne, qu'aurait plaisir à retrouver, sa tâche quotidienne finie, « l'homme qui travaille », et où il se sentirait « à l'abri dans la plus grande mesure possible contre tous les amoindrissements de lui-même auxquels l'exposent, entre autres, les risques d'épidémie, les dangers des agglomérations d'individus, et la somme des conditions anti-hygiéniques telle qu'elle est aujourd'hui ». — « Et nous sommes singulièrement fortifiés dans notre foi en l'idée qui nous guide, par notre immense amour de la vérité, par notre haine pour tous ceux qui veulent imposer comme style moderne les colonnades, les arcades et les attiques d'un art étranger à notre race et enfin par le quotidien spectacle d'art abâtardi que nous offre la rue ».

Je ne crois pas me tromper en imaginant combien

plus rapide aurait été le succès de l'art décoratif français moderne si ceux qui le pratiquaient alors, s'étaient ralliés à l'excellente conception que s'en faisaient ces artistes. Ils y auraient puisé, en tout cas, une force morale qui trop souvent leur a manqué; ils y auraient puisé, certainement, l'esprit de cohésion, de discipline dont l'absence leur a été si nuisible. Groupés, unis, solidaires les uns des autres, rattachés par les liens d'une doctrine librement acceptée parce que conforme et à leur idéal et à leur intérêt, il leur serait plus tôt devenu possible de conquérir la confiance des « capitaines d'industrie », des fabricants, des industriels dont le concours leur était indispensable pour réaliser leurs ambitions et pour créer l'art populaire, l'art social que notre époque « démocratique » attend encore.

« Je fais un rêve, écrivait en 1901 le poète de l'*Illusion*, Jean Lahor, un rêve qui se réalisera peut-être, et ce rêve, il est bien de le faire, et c'est une joie, mais souvent mêlée d'amertume, de travailler à le réaliser. Ce rêve, ce serait de mettre fin sans bruit, donc sans violence, par une évolution pacifique, sinon à la question sociale (car il y aura toujours une ou des questions sociales), du moins à ce qu'il est le plus nécessaire et le plus urgent de réformer en l'état de nos sociétés, la trop grande et trop injuste inégalité qui subsiste entre le sort du plus grand nombre et celui des autres, de diminuer en un mot la distance séparant encore la classe qui se croit et que l'on dit supérieure, de celle qui se croit et que l'on dit inférieure...

« Donnons, rendons l'art au peuple. Distribuons-lui, distribuons à tous, le plus largement possible, l'assistance artistique et l'enseignement artistique, comme on les répartit si bien et si fructueusement déjà dans les pays du Nord... Puis, relevons, s'il est possible, la valeur artistique de tous les objets destinés au peuple et que crée la fabrique, de tous ces modèles navrants et vils pour la plupart, puisque la fabrique seule aujourd'hui fournit au peuple ces objets domestiques, autrefois et avec tant de charme, ou de beauté souvent, ouvrés, travaillés, décorés par lui.

« Enfin que partout où il entre, depuis l'école jusqu'à la gare de chemin de fer, ou à la bibliothèque ou au restaurant populaire, il trouve une décoration sobre et juste, d'un goût excellent et simple, qui fasse peu à peu, lentement mais sûrement, l'éducation de ses yeux et de son esprit ».

Car, « art social, dit fort justement M. G. Vidalenc dans son excellente monographie de William Morris, ne veut pas dire vulgarité, ni contrefaçon. Il ne s'agit pas de décorer le logis d'un ouvrier comme le palais d'un prince ou l'hôtel d'un financier, ni de reproduire, à bon marché, avec des matériaux de qualité inférieure et un souci moindre de perfection, ce qu'admirent les classes cultivées, ni de réaliser en zinc pour le peuple le sujet de pendule exécuté en bronze pour la bourgeoisie ».

Cette conception de l'art populaire n'a jamais été la nôtre ni celle de ceux qui se sont dépensés si acti-

vement et si vainement, hélas! pour en hâter chez nous l'éclosion, un Roger Marx, par exemple qui, dans son livre sur l'*Art social*, a indiqué avec tant de netteté et de perspicacité les conditions favorables et défavorables à cette évolution nécessaire... « L'art social, disait-il, s'exerce en fonction de la vie: il s'y mêle, il l'imprègne, il la pénètre; à la beauté apparente, pittoresque ou plastique s'ajoute chez lui une beauté intime que l'on appellerait volontiers la beauté de finalité », et il formulait ainsi sa foi en l'avenir : « Sans doute, la certitude est un bien éphémère; d'autres temps appelleront d'autres désirs mais ne nous lassons pas de concerter entre l'individu et la collectivité des rapports mieux établis et de réclamer pour chacun une part de bonheur plus grande. L'expression d'un vœu contient déjà un commencement de réalisation. Est-ce s'abuser que de voir dans l'art qui émeut les sentiments et les unit, un instrument de félicité personnelle et d'harmonie générale, puis de lui promettre une mission agrandie dans la société prochaine? »

Non, certes, ce n'est point s'abuser que de croire à la possibilité d'embellir la vie de tous par l'art et l'on ne saurait, sans injustice, nier que certains progrès n'aient été accomplis depuis une vingtaine d'années, dans ce sens, et que les efforts de nos artistes décorateurs et de nos artisans n'y soient pour quelque chose, mais nous sommes encore, hélas! bien loin de compte. Il suffit, pour s'en convaincre, d'entrer dans les bazars grands ou petits où

se munissent des objets essentiels à la vie quotidienne les classes populaires. On ne me persuadera jamais que s'ils n'étaient approvisionnés que de choses simples, discrètement ornées, de goût sûr, ils feraient de moins brillantes affaires. Léon de Laborde avait raison quand il écrivait : « Si je supposais avoir affaire à une nature rebelle, indolente et entachée d'indifférence, je ne m'occuperais pas de l'éducation artiste du peuple ; mais l'indifférence, la répulsion, l'indolence sont dans les salons ; la curiosité vive, intelligente, qui grave dans sa mémoire une image durable du spectacle qui l'a frappée, se trouve dans les masses. Le peuple est artiste de fond par la naïveté, par la facile crédulité, par l'enthousiasme rapide, par la passion résistante ».

J'ai organisé moi-même, durant la guerre, dans le grand théâtre du Palais de Compiègne, des représentations réservées aux troupes du front; on les amenait, en camions automobiles, des tranchées qui se trouvaient alors à quelque douze ou quinze kilomètres de là. Le hasard fit que des artistes de la Comédie-Française y vinrent jouer le *Dépit Amoureux* et les *Brebis de Panurge* le lendemain même d'une représentation du Théâtre aux Armées, dont un des clous avait été un intermède de café-concert, des chansons d'une grossièreté révoltante. Le public était, les deux après-midi, composé des mêmes éléments : c'étaient les mêmes hommes, ou à peu près. Je me garderai de dire qu'ils ne prirent point le plus vif plaisir aux gravelures et aux salacités de

music-hall qui leur furent débitées avec gestes à l'appui ce jour-là; je n'oublierai jamais l'impression de tristesse que j'éprouvai à regarder et à entendre cette masse humaine, qui tout à l'heure allait se retrouver exposée à la mort, réagir si brutalement, si vulgairement aux mots et à la mimique obscènes; mais je n'oublierai non plus jamais la façon dont, le jour suivant, ils furent charmés, conquis, transportés par les finesses psychologiques, l'esprit léger et profond, les nuances, les dessous délicats de l'autre spectacle. Il y eut aussi un intermède, mais un intermède classique : des fables de La Fontaine dites, exquisement, il est vrai, par une toute jeune pensionnaire du Théâtre Français. Je doute qu'elle perde le souvenir du succès qu'elle remporta; je doute, si longue que soit sa carrière, qu'elle rencontre public plus fin, plus compréhensif, plus sensible aux beautés subtiles et lourdes de signification de ce texte merveilleux, à la perfection de cette langue unique, à ces raccourcis de style, à ces demi-teintes de pensée, à cet art littéraire si pur et si clair.

Comment douterait-on, après de semblables expériences, de la compréhension artistique du peuple? Comment ne rougirait-on pas, sachant de quoi il est capable, de le voir se gâter le goût en suivant, par esprit d'imitation, les mauvais exemples des classes dites supérieures? Car nous tous, si les choses sont telles quelles sont, nous tous, écrivains, artistes, artisans, capitaines d'industrie, qui prétendons constituer l'élite, c'est à nous tous qu'en incombe la res-

ponsabilité. Qu'avons-nous fait, que faisons-nous pour donner aux masses populaires le pain quotidien de l'art, pour lui permettre de mener une moins dure vie ou d'éclairer les heures de ses rares loisirs de la joie saine et lumineuse de l'art, surtout pour mêler l'art, dans la mesure du possible, à sa vie?

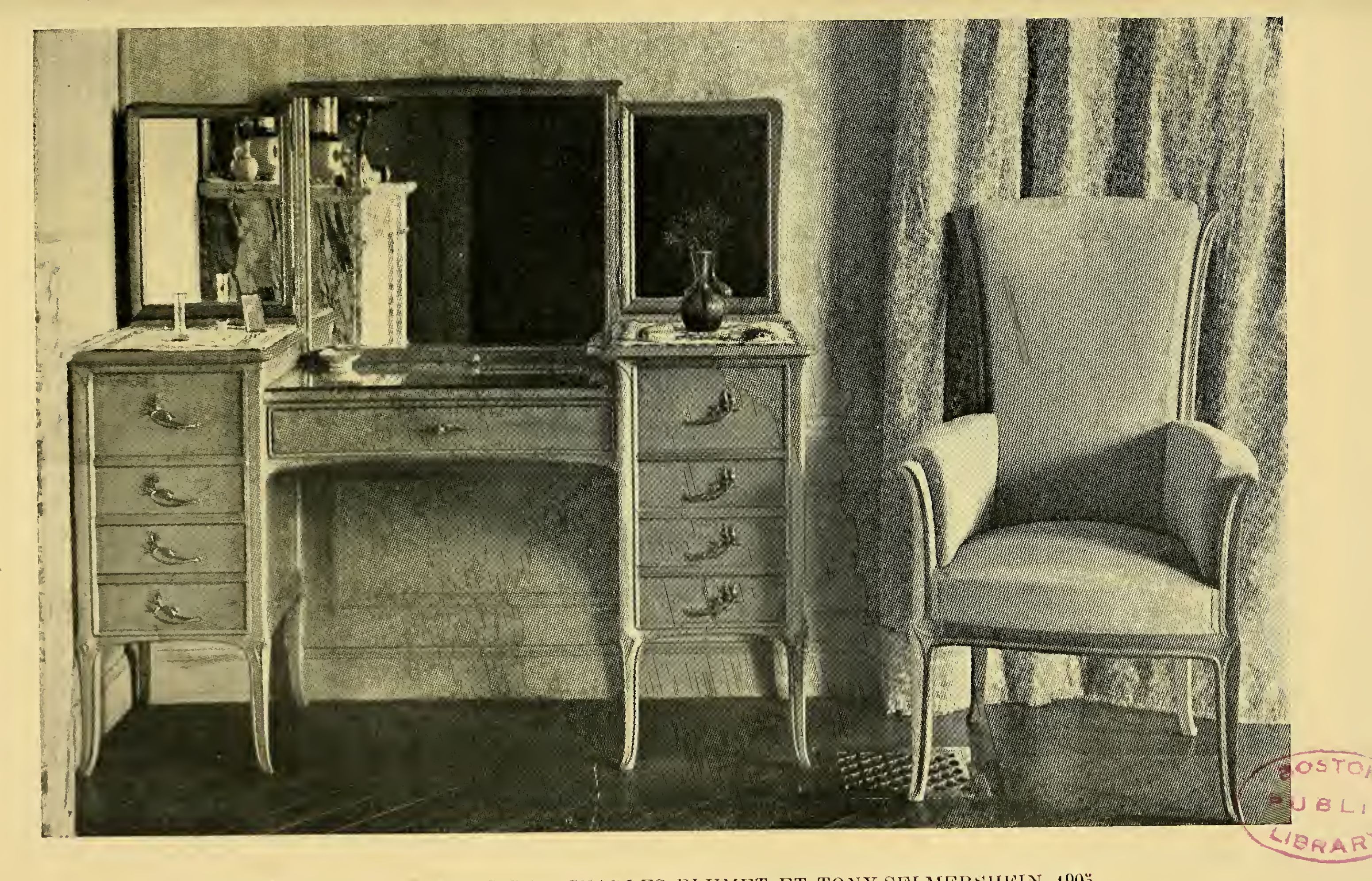
Et ceci me ramène tout naturellement à une idée qui m'est chère. Je pense que pour développer la culture artistique du peuple, il ne suffit point de l'initier à la grandeur, à la beauté d'une statue grecque ou des chefs-d'œuvre de la peinture et qu'il est tout aussi important de ne rien négliger pour mettre à sa disposition des objets usuels simples et beaux, de matière loyale, de sobre ornementation, comme ceux dont il faisait usage aux siècles passés. Car il n'y avait alors ni musées, ni écoles des Beaux-Arts ou des Arts décoratifs, et nuls professeurs ne conduisaient, aux jours chômés, les enfants du même peuple visiter les églises et les palais; et qui oserait cependant, nier que les artisans du XIIIe ou du XVIe siècle, potiers, vanniers, verriers, huchiers, tisserands, ferronniers avaient le goût plus fin, plus pur, plus sain que les ouvriers du XXe ?

VII

Une conception fausse de l'art décoratif. — Pièces uniques ou tirées à petit nombre. — L'art décoratif doit être industrialisé. — Les artistes décorateurs et les industriels d'art en Angleterre et en Allemagne. — L'art décoratif allemand moderne en France. — Les artistes décorateurs et les industriels d'art en France.

Mais laissons cela et poursuivons.

Qu'est-ce qu'un dessin de verre à boire, d'assiette, un carton de tapis, de papier peint, une maquette de meuble ou d'appareil d'éclairage, par exemple, s'il ne doit être, s'il n'est réalisé, matérialisé, exécuté par l'ouvrier, le fabricant, et exécuté industriellement, c'est-à-dire mis à la portée de tous, à un prix rémunérateur du travail de l'artiste qui l'a composé, de l'ouvrier qui l'a matérialisé et de la matière employée. Que m'importe qu'il existe de beaux verres à boire, de beaux tapis, de beaux papiers



COIFFEUSE ET FAUTEUIL PAR CHARLES PLUMET ET TONY SELMERSHEIN, 1905.

peints, de beaux meubles de caractère moderne si, par suite de la manière non industrielle, de la manière « artistique », dans le pire sens du terme, dont ces objets usuels sont fabriqués, je ne puis en parer ma demeure, si, pour tout dire, ces objets usuels — tirés à un nombre restreint d'exemplaires, comme les éditions de bibliophiles, ces maniaques anachroniques — me sont par leur rareté, c'est-à-dire par leur prix, pratiquement inaccessibles. Point de vue faux et étroit, s'il en est, que celui qui fait qu'un homme de goût, ou qui se prétend tel, doit forcément souffrir de partager avec d'autres la joie de posséder les mêmes verres à boire, les mêmes tapis, les mêmes papiers peints, les mêmes meubles. La valeur esthétique d'une œuvre d'art, et particulièrement d'art décoratif, établie selon son « unicité » ou sa « multiplicité » est un des préjugés contre lequel on ne saurait s'élever avec trop de violence; il repose sur un sentiment d'égoïsme mesquin, de vanité bourgeoise, d'amateurisme puéril dont les artistes se sont jusqu'à ce jour bien trop préoccupés de flatter les caprices !

« L'utile, selon eux, a dit fort justement M. Eugène Gaillard, architecte-décorateur, ébéniste de haut mérite, et qui sait donc de quoi il parle[1] — trace la démarcation, et l'objet d'art est d'autant mieux caractérisé qu'il est *plus en dehors de toute destination utilitaire et qu'il est plus certainement unique*. Il

1. Eug. Gaillard — *A propos du mobilier*. Floury. 1906.

acquiert en outre une valeur particulière s'il est exécuté complètement par la main même de l'artiste qui le conçut. Alors il possède une spéciale saveur « *artiste* »... Si une telle conception peut convenir à une pièce d'apparat, l'objet d'art appliqué répond, lui, à une donnée diamétralement opposée.

« L'objet d'art appliqué a une destination précise : *Il est d'autant meilleur qu'il invite davantage à requérir ses services.*

« *Au surplus, un objet n'est « d'art appliqué » que sous la condition d'être susceptible de répétition indéfinie sans déperdition appréciable de ses qualités essentielles...*

« L'extrême difficulté n'est pas, en effet, de produire l'œuvre d'art d'exception, la pièce unique : — c'est, tout au contraire, de mettre une caractéristique d'art indéniable jusque dans l'objet le plus humble, dans un meuble usuel, — disons de *consommation courante.* »

Encore un coup, donc, l'art décoratif, l'art appliqué n'est point fait pour une minorité de collectionneurs; il doit être mis à la portée de tous, il doit être usuel : à toutes les époques il n'a été que cela.

Les innombrables chefs-d'œuvre d'art décoratif que nous ont légués l'antiquité, le Moyen Age, la Renaissance, le XVIIIe siècle, n'ont pas été exécutés pour être des pièces de musée; ils le sont devenus par la suite, il n'y a pas si longtemps, à cause de leur rareté grandissante, et c'est fort bien de les mettre aujourd'hui dans des cages de verre, pour les pré-

server des injures du temps; mais n'oublions pas qu'ils furent, pour la plupart, des objets usuels, d'usage domestique, religieux, militaire, etc. Faisons de même; laissons à l'avenir le soin de choisir dans l'héritage d'art que nous lui lèguerons, les choses dignes d'être conservées et offertes aux générations futures comme le témoignage artistique de notre temps. Il y a dans les vitrines du Musée du Luxembourg, du Musée des Arts décoratifs, du Musée Galliéra, des pièces plus ou moins précieuses, qui déja n'offrent qu'un intérêt extrêmement limité. Que sera-ce dans quelques cinquante ans d'ici? Nos arrière-petits neveux n'hésiteront sans doute pas sinon à leur substituer, du moins à leur adjoindre tels ou tels menus objets d'usage courant dans la forme sincère, simple et logique, dans l'ornementation moins luxueuse desquels se révèle une volonté ou, ce qui est mieux, un instinct d'art supérieur.

On sentira d'après ce que je viens de dire, je l'espère, du moins, l'importance capitale d'une union étroite entre le producteur artiste et le producteur commercial. Elle est indispensable, elle est la seule base solide sur laquelle l'art décoratif moderne puisse s'établir pour prospérer et progresser. Mieux encore que l'Angleterre, l'Allemagne s'en était rendu compte; et la meilleure preuve qu'elle avait eu raison de faire porter tout son effort, dans ce domaine, sur une organisation méthodique de la production — ce qui lui était, avouons-le, plus facile qu'à nos amis d'Outre-Manche et à nous-mêmes, à cause de notre

tempérament individualiste et de l'horreur que nous inspire, plus encore qu'aux Anglais, toute contrainte et toute discipline! — c'est que l'art décoratif anglais se trouvait déjà, à la veille de la guerre, et depuis plusieurs années, en visible état de stagnation et d'infécondité et comme impuissant à se renouveler, tandis que l'art décoratif allemand avait pris possession de tous les marchés européens et américains. Et il faut bien convenir, quelque pénible qu'il puisse être de le faire, que ce n'était que justice et qu'il était parfaitement normal qu'il en fût ainsi.

Car, alors que chez nous, ce mouvement de rénovation ne rencontrait — soit auprès des pouvoirs publics, je l'ai indiqué tout à l'heure et j'aurais, si besoin était, bien d'autres cas analogues à citer, soit auprès de ceux qui auraient eu, qui avaient le plus d'intérêt à son aboutissement pratique et à son succès, je veux parler des fabricants et des industriels, soit auprès du public — que de l'indifférence quand ce n'était pas une opposition systématique, par contre, en Allemagne, il recevait et des pouvoirs publics et des « capitaines d'industrie » et des consommateurs les encouragements les plus efficaces et, grâce aux méthodes commerciales allemandes, ingénieuses et hardies, basées sur une connaissance approfondie des besoins à satisfaire, ne reculant devant aucun sacrifice pour les satisfaire, grâce, aussi, à la déplorable habitude que nous avons toujours eue et que nous aurons toujours d'accueillir à bras ouverts tout ce qui nous vient de l'étranger au

détriment de tout ce qui se fait en France, s'imposait, ouvertement ou non, chez nous, de façon victorieuse. Ce que nous nous serions refusés à accepter, sorti des mains de nos artistes ou fabriqué dans nos manufactures, et portant la marque de notre goût national, nous l'acceptions sans sourciller tout frais venu des usines et des ateliers d'Outre-Rhin. Articles de porcelaine, de verre, tabletterie, étoffes, vannerie, argenterie, il n'y avait pas un seul « rayon » de nos Grands Magasins qui ne fût approvisionné d'objets importés d'Allemagne et, comme leur prix de revient était toujours moindre que s'ils avaient été fabriqués en France et, par suite, le bénéfice à réaliser par les intermédiaires plus élevé, il fallait voir avec quelle insistance et quelle éloquence ils étaient proposés et imposés à l'acheteur français.

L'on doit convenir, encore, que les industriels allemands ne négligeaient rien pour conquérir notre clientèle. Ils avaient soin de fabriquer exactement ce qui était le plus capable de flatter nos goûts et de combler nos besoins et ils le faisaient avec autant de méthode, d'intelligence que d'impudeur, tantôt s'assimilant très habilement l'esprit et la forme de nos meilleures créations, tantôt copiant, démarquant, pastichant les productions les plus originales et les plus ingénieuses de nos artisans et de nos artistes et nous les renvoyant ensuite fabriquées en série et à un taux de beaucoup inférieur au nôtre; et nous ne nous rendions pas compte qu'en les achetant, non seulement nous faisions tort à ceux de

nos compatriotes qui en étaient les vrais auteurs, non seulement nous devenions les complices de ces vols, mais nous rendions plus lourds encore les rares efforts tentés par nos producteurs industriels d'art décoratif moderne.

Que de fois j'ai entendu de braves gens qui venaient de faire l'emplette d'un service de table directement importé d'Allemagne, s'écrier joyeusement : « Voilà ce que l'on produit hors de France! Est-ce assez élégant, assez moderne, assez pratique! Ce n'est pas chez nous que l'on aurait de pareilles idées! Nous ne sommes bons à rien, à rien, entendez-vous. Cela vient, en effet, de Saxe ou de Bavière; que m'importe? J'achète ce dont j'ai besoin où je le trouve et au plus bas prix possible. Et d'abord, fabriqué en France, ce service de table m'aurait coûté, vous le savez bien, deux fois plus et j'aurais eu, en outre, toutes les peines du monde à me le procurer. Ç'aurait été un service de table « d'art » et dans la boutique « d'art » où il m'aurait fallu me rendre pour essayer de le trouver, je n'aurais pas eu le choix... peut-être même se serait-on borné à me montrer le modèle, *unique*, de ce service de table, en me prévenant aimablement que deux ou trois mois étaient pour le moins nécessaires à sa fabrication. Au lieu de quoi, c'est parmi dix, quinze, vingt services de table du genre de celui-ci, que l'on m'a offert de choisir. Alors, vous pensez bien que je ne me suis guère inquiété de savoir d'où il sortait. Fabriquez-en de pareils en France et ven-

dez-les au même prix... ou ne vous plaignez pas. »

Quant à prétendre que tous les objets d'art décoratif moderne qui nous arrivaient d'Allemagne n'étaient que de la camelote, que l'on ne produisait en Allemagne, dans cet ordre de choses, que de la camelote, seuls des gens mal informés pouvaient le faire. On fabriquait, certes, beaucoup de camelote de l'autre côté du Rhin; mais on n'y fabriquait pas que des articles de mauvais goût. Ne fabrique-t-on donc en France que des choses de bon goût? et les rayons d'articles de Paris de nos bazars et de nos Grands Magasins ne sont-ils donc fournis que d'objets loyalement exécutés, faits de probes matières, et de bon goût?

Quoi qu'il en soit, c'est évidemment à l'union de l'artiste et du fabricant que l'art décoratif allemand moderne doit son existence et sa puissance d'expansion. Comment se fait-il qu'elle soit si difficile à réaliser en France et que, malgré tous les efforts qui ont été tentés pour la réaliser, on ne soit pas encore parvenu à faire disparaître le déplorable antagonisme qui sépare ces deux agents de production?

Que leur union soit difficile à établir, cela est hors de doute. Ils entendent aussi mal, les uns que les autres, leur rôle; de par leur éducation d'abord, de par les milieux dans lesquels ils se sont formés, ensuite, de par les mœurs environnantes, ils ont une conception fausse de leur mission respective. Ils se croient des intérêts différents, opposés; ils ont les

mêmes; cependant c'est en ennemis qu'ils travaillent à l'œuvre commune. Simple affaire de vanité personnelle, d'une part, d'orgueil corporatif, d'autre part, le « capitaine d'industrie » trop souvent disposé à s'arroger tous les droits, les tyranniques droits du capital-argent sur le capital-intelligence, le créateur de modèles, l'inventeur de formes se targuant de sa supériorité d'*artiste*, être d'exception, être d'essence divine.

Sans leur entente, cependant, l'œuvre entreprise ne peut aboutir, la rénovation des arts décoratifs est chose sinon impossible, du moins infiniment plus longue et plus pénible à réaliser. Sans cette entente, le fabricant ne tardera pas, après quelques essais infructueux et fatalement infructueux parce que pratiqués dans de mauvaises conditions, à revenir à l'exploitation des vieux modèles qu'il a en magasin, et tout sera à recommencer. Sans cette entente, la collaboration du public à la création d'un style conforme à ses besoins, à son idéal, à ses mœurs, sera, par suite, incessamment découragée, puisqu'il se trouvera dans l'impossibilité de se procurer facilement les objets usuels, de style moderne, qu'il aurait envie d'acquérir. Entrez dans une boutique d'orfèvrerie avec le désir d'acheter des couverts, un service à thé et à café de forme et de décor modernes: entre vingt modèles de style Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Directoire, vous aurez beaucoup de peine, si encore vous y parvenez, à en découvrir un, un seul de style moderne; et pour peu que votre



SALLE A MANGER PAR JAULMES, 1909.

conviction ne soit pas très solide, il est plus que probable que vous ne sortirez pas de la dite boutique sans avoir fait l'emplette de couverts et d'un service à thé et à café Louis XVI : « le reste, vous aura affirmé avec le plus désintéressé sourire le vendeur ou la vendeuse, le reste ne se demande pas... tandis que des couverts et un service à thé et à café Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, surtout Louis XVI, nous n'arrivons pas à y suffire... et cela ne passe pas de mode, et cela est de l'argenterie de tout repos », etc., etc.

C'est donc tourner à perpétuité dans le même cercle vicieux ; car, pour que le fabricant ait intérêt à fabriquer des objets usuels de style moderne, pour qu'il en puisse approvisionner le marché au taux normal, il est nécessaire qu'il soit assuré d'un débit normal, d'une consommation rémunératrice et grâce à quoi il lui soit possible d'amortir dans un assez bref délai, les frais que lui ont occasionnés l'établissement d'un nouveau modèle, la création de matrices nouvelles, etc. Or, cette assurance, seul le public pour qui il travaille, la lui peut fournir ; les suffrages d'une minorité, si éclairée soit-elle, ne lui suffisent point et ne peuvent, contrairement à ce qui est de l'artiste, lui suffire. L'artiste, enfin, pour acquérir la confiance du fabricant, on voit à quel point il devient important qu'il se pénètre du sens des réalités industrielles et commerciales, qu'il acquière la connaissance des procédés de fabrication, qu'il devienne le collaborateur du fabricant, enfin

que, loin de placer son orgueil à se dire que l'œuvre de son cerveau et de ses mains, unique ou tirée à petit nombre, habite la vitrine du collectionneur, il le place, au contraire, à savoir qu'un peu plus de beauté, ou un peu moins de laideur, peut égayer, parer, grâce à lui, la demeure de tous!

VIII

Nécessité absolue d'une entente entre les artistes décorateurs et les industriels d'art français. — Quels bénéfices ils en peuvent retirer les uns et les autres. — Suppression de l'amateur, du non-professionnel. — Inconvénients de l'art décoratif graphique *et de la division du travail. — Regrettable absence, chez les artistes décorateurs français, d'une discipline, d'une organisation, d'une méthode.*

Cette entente entre l'artiste et l'industriel que nous n'avons cessé de prêcher — quand je dis nous, je veux parler des quelques écrivains, trop peu nombreux, hélas! qui, depuis bientôt trente ans, malgré toutes les traverses, malgré toutes les vicissitudes qu'a connues l'art décoratif moderne en France, n'ont jamais douté de sa victoire — cette collaboration, cette union étroite du créateur de modèles et du réalisateur de modèles, elle est aujourd'hui bien plus que nécessaire, elle est indispensable, elle

s'impose aujourd'hui comme une loi d'airain. Car il est hors de doute que les Allemands et les Autrichiens ne tarderont guère à essayer de reconquérir sur nos marchés les positions qu'ils y occupaient avant la guerre et qu'ils ne négligeront rien pour y parvenir; et nul n'ignore qu'ils sont gens de ressources, plus ingénieux et plus audacieux que quiconque, et il y a tout lieu de penser qu'ils ne tarderont pas à redevenir les redoutables concurrents qu'ils étaient en 1914.

Or, s'il est indiscutable qu'artistiquement, comme créateurs d'objets d'art, d'objets d'art isolés, d'objets d'art uniques, d'objets de luxe et de prix, d'objets de collection, nos décorateurs et nos artisans n'ont point de rivaux, il ne l'est pas moins, me semble-t-il, que commercialement, industriellement, ils sont loin, et très loin, d'être aussi bien et aussi modernement organisés et outillés. Il importe donc grandement que nos artistes et nos industriels d'art décoratif, conscients du devoir qui leur incombe, trouvent en eux la force d'abnégation et de cohésion sans laquelle il leur est, je le répète, presque impossible de mener à bien l'œuvre commune, et qu'abdiquant, ceux-ci, l'individualisme à tous crins, dont ils savent bien qu'ils ont été trop souvent, et depuis trop longtemps, les premières victimes, ceux-là, l'esprit de routine, le manque d'initiative et d'audace, la mesquinerie dont ils sont presque tous imbus, ils signent enfin le pacte d'alliance qui leur permettra de tenir tête, et victorieusement, je ne

puis en douter, à leurs concurrents d'Outre-Rhin. S'il se peut, en effet, qu'il y ait eu, pour nos décorateurs et nos artisans, quelque risque à une alliance de cette nature, alors que l'art décoratif moderne était encore dans ses langes et balbutiait ses premières paroles, il n'en va point de même à l'heure qu'il est. Le terrain qu'ils se sont conquis par leur ténacité, par leur désintéressement, par leur travail, par leurs sacrifices de toute sorte, est bien à eux; le style qu'ils avaient l'ambition de créer, et de créer seuls, en toute indépendance, tels qu'ils le rêvaient, existe; ils n'ont donc plus à redouter qu'on les détourne de la voie qu'ils ont voulu suivre et qu'on les entraîne où ils ne veulent pas aller. Après avoir été longtemps indécis, hésitants, ils ont pris conscience d'eux-mêmes, ils savent ce qu'ils font et pourquoi ils le font. Par suite, ils ont le droit de parler haut et, ayant donné de leurs capacités les preuves qu'ils ont données depuis vingt ans, d'imposer à leurs alliés ce qu'ils considèrent comme essentiel à la réalisation définitive de leur idéal, aussi bien que d'exiger d'eux toutes les garanties nécessaires.

L'heure de cette alliance est donc venue.

C'est une chose étonnante, en effet — et qui montre que cette rénovation de nos arts décoratifs correspond à un besoin profond, à une nécessité réelle, n'est pas le jeu de quelques dilettantes et de quelques snobs, — que la rapidité avec laquelle, sitôt la guerre finie, nos producteurs se sont remis au

travail et le public s'est de nouveau passionné pour leurs productions. En pleine guerre, d'ailleurs, l'art décoratif moderne n'avait pas cessé toute activité, et l'on sera surpris, lorsque l'on dressera l'état de ce qui a été réalisé au cours des quatre années terribles, et du nombre et de la valeur des tentatives qui ont été faites dans ce domaine; des industries nouvelles se créèrent de toutes pièces, comme celles du Jouet français; partout des ateliers de verrerie, de céramique, d'objets en perles, en cuir, en métal, s'ouvrirent d'où sortaient des choses charmantes, fabriquées par les blessés, les malades, les mutilés; et l'art décoratif français moderne se popularisait ainsi, atteignant alors des couches du public qui en ignoraient jusqu'à l'existence; il devenait ainsi un art réel, un art vivant, qui, parmi les tristesses et les enthousiasmes, les souffrances sublimes et les sublimes espoirs, et les angoisses et les ardeurs de l'heure, était comme l'expression de la joie puérile et touchante que, depuis les origines du monde, les hommes éprouvent à tirer d'un peu de matière inerte, une chose de beauté.

L'art décoratif moderne n'a donc pas chômé, chez nous, pendant la guerre; et, dès le lendemain de l'armistice, lorsque s'ouvrit au Pavillon de Marsan le dixième Salon des Artistes Décorateurs, on put se rendre compte, qu'il n'avait rien perdu de sa force vitale : et six mois plus tard, au Salon d'Automne (1919) plus de cinquante ensembles prouvaient d'une part, que jamais il n'avait eu plus de vigueur, d'autre

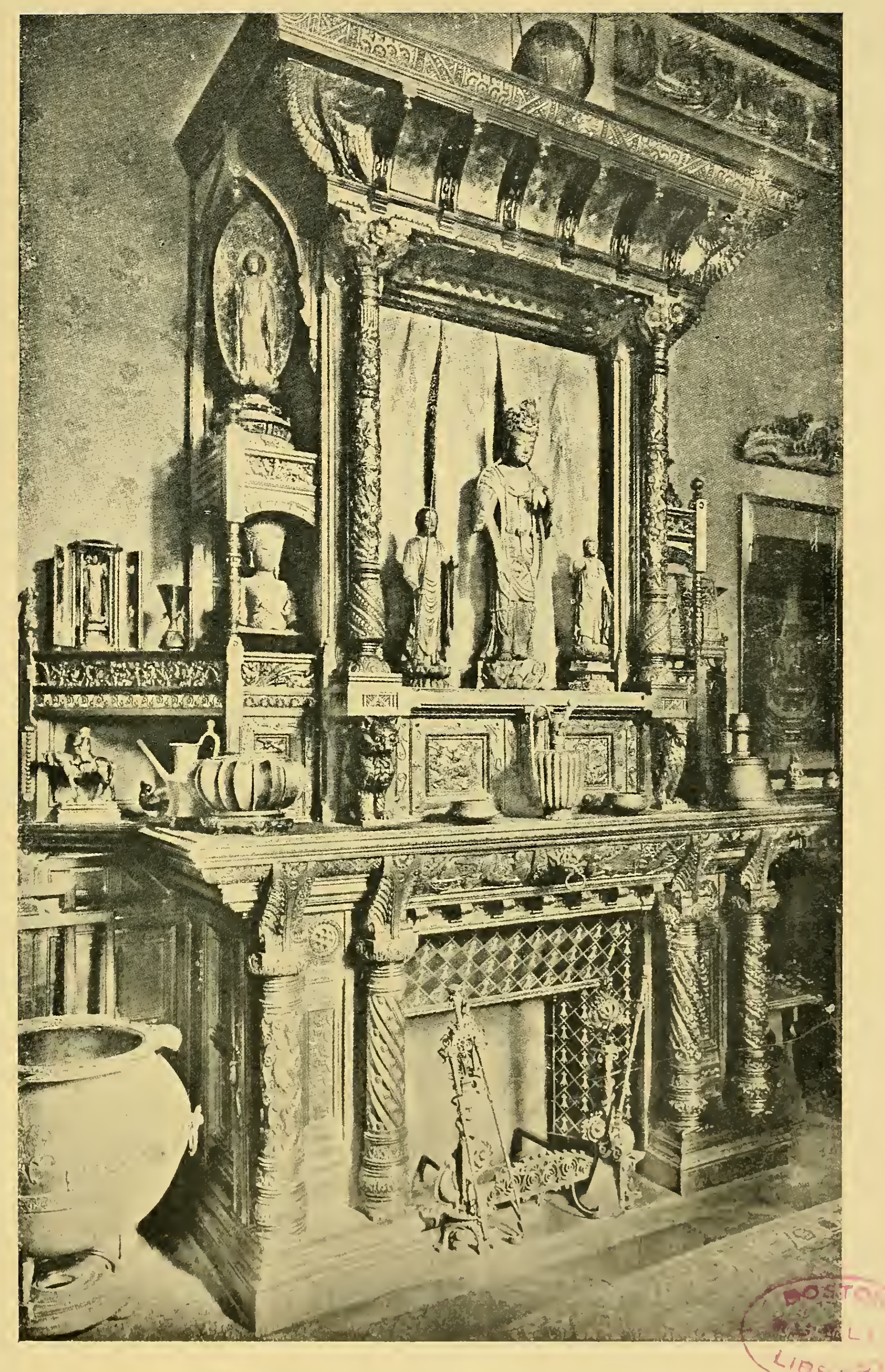
part que jamais le public n'avait porté à ses productions plus d'intérêt et c'est aux artistes-décorateurs modernes que fut confiée, grâce à l'appui, il faut le dire, du Directeur des Beaux-Arts, M. Paul Léon, la décoration de la voie triomphale lors de la rentrée des troupes victorieuses. Et chaque jour s'ouvrent à Paris de nouvelles boutiques d'art décoratif moderne, et chaque jour, par suite de l'évolution des mœurs et de la vie sociale, du déplacement et de l'accroissement des fortunes, du goût de luxe qui caractérise notre époque, nos décorateurs trouvent dans la pratique des occasions de se perfectionner qui leur ont manqué jusqu'ici ou qui, jusqu'ici, étaient trop peu fréquentes. L'on pouvait dénombrer sans peine, il y a seulement dix ans, les gens doués d'assez de courage pour confier à un décorateur moderne l'aménagement, la décoration, le mobilier d'une salle à manger, d'un salon, d'une bibliothèque, d'une chambre à coucher; ils ne se comptent plus à présent. Réjouissons-nous-en, car s'il est vrai que la fonction crée l'organe et que c'est en forgeant que l'on devient forgeron, il est certain que plus s'accroîtra la confiance de leur clientèle et plus fréquemment ils auront à résoudre des problèmes de ce genre, plus grande deviendra l'habileté de nos artistes et de nos artisans à y trouver des solutions de plus en plus satisfaisantes. (Si je n'avais adopté ici le parti de ne point parler des œuvres, de m'en tenir uniquement à la mise en lumière des idées directrices et des tendances de l'art décoratif français moderne, il me

serait aisé de citer cent exemples à l'appui de ce que je viens de dire.)

Il est encore, aux difficultés qu'a rencontrées et que rencontre chaque jour, malgré ses incontestables succès, l'art décoratif français moderne, une autre cause : je veux parler de la façon dont se sont recrutés d'abord et continuent de se recruter, en trop grand nombre, ceux qui l'ont pratiqué ou le pratiquent.

Comme la peinture et la sculpture, comme tous les arts, d'ailleurs, l'art décoratif est devenu la proie des amateurs, n'entendant pas par amateurs ces honnêtes gens qui, autrefois, peignaient ou écrivaient « pour se distraire », disaient-ils, sans prétention ni souci d'exposer ou de se faire imprimer, mais cette innombrable catégorie de non-professionnels touche-à-tout, qui n'approfondissent aucune technique, qui ne sont ni des artistes ni des artisans, qui n'ont ni dons réels ni réelle science, qui sont les parasites de l'art, s'assimilent vaguement la manière et les procédés des maîtres vivants ou morts et encombrent les expositions de leur médiocrité. Ne reculant devant rien pour s'imposer à l'attention, dénués de toute personnalité et toute imagination, ils vont, naturellement, aux formules excessives : d'où l'illogisme, l'incohérence, l'excentricité, l'exaspérante prétention à la nouveauté de tant de productions contemporaines, lesquelles font un si grand tort aux œuvres sérieuses, réfléchies, pondérées des artistes dignes de ce nom.

En art décoratif, plus encore qu'en tout autre art,



CHEMINÉE PAR EUGÈNE GRASSET, 1880.

le non-professionnel est nuisible. Un ébéniste, un ferronnier, un potier de métier, il se peut qu'ils créent des meubles, des ferronneries, des vases banaux, quelconques, mais ils n'enfreindront jamais les lois d'une technique dont ils ont pénétré, dont ils connaissent à fond les ressources et les secrets. Si banaux, si quelconques soient-ils, leurs meubles seront des meubles, leurs ferronneries des ferronneries, leurs pots des pots, et, pour peu qu'ils n'aient pas le goût corrompu par les aberrations environnantes des faux artistes, il n'est pas impossible qu'ils parviennent à faire œuvre d'art. Et le respect de la matière employée, l'appropriation stricte de la forme aux possibilités de cette matière et à la destination de l'objet, en dehors dehors même de toute préocupation ornementale, cela ne suffit-il pas, en art appliqué pour faire œuvre d'art? L'histoire de l'art décoratif, dans tous les pays du monde, est là pour le prouver.

L'une des grandes faiblesses de l'art décoratif moderne est d'être graphique. Ceci doit être expliqué. Un ébéniste, un ferronnier, un potier, qu'ils soient des dessinateurs peu habiles, qu'ils n'excellent point dans la présentation linéaire de leurs conceptions, cela n'importe guère : ils conçoivent les formes dans leurs volumes, ils ont l'expérience des proportions en relief ; ils sont gens de métier et de leur métier. Avec le dessinateur décoratif, l'artiste graphique, il en va tout différemment ; quand il dessine indistinctement des cartons de velours imprimés, de papiers peints, de tapis, de lampes, de verres, de meubles,

de bijoux, il est impossible qu'il ait la science de toutes ces techniques, qu'il possède le fin du fin de tous ces métiers dont la pratique complète exige un long apprentissage, une laborieuse patience, aussi, peut-être, un instinct, des dons particuliers. Frais émoulu d'une école où il a reçu, généralement, une éducation plus historique que pratique, où on lui a enseigné bien plus le superflu, le secondaire, l'inutile, c'est-à-dire l'ornementation, que l'essentiel, que l'indispensable, c'est-à-dire, la science de la matière et de la forme, la logique, l'art de l'application rationnelle, ou peintre délaissant la palette et le pinceau, le voici créateur de modèles pour toutes les industries décoratives, imposant aux techniciens, aux praticiens de ces industries l'exécution de ses conceptions décoratives. Quoi d'étonnant que le mieux doué, le plus compréhensif, le plus intuitif, n'étant point bridé dans sa création par les conditions spéciales de chaque technique, se laisse aller à des fantaisies irréalisables.

Ajoutez à cela les inconvénients, non moins graves, de la division du travail : l'ouvrier exécutant des travaux dont il n'a point conçu le plan, de l'esprit desquels il ne peut donc se pénétrer qu'imparfaitement et qu'incomplètement, les transpositions, les modifications que subit nécessairement tout projet lors de la mise en œuvre, l'indifférence du praticien à l'égard de modèles dont la réalisation excède quelquefois les moyens matériels qu'il a de les matérialiser, et vous aurez devant vous quelques-

unes, entre tant d'autres, des raisons pour lesquelles un trop grand nombre encore d'œuvres d'art décoratif moderne ne sont que des choses hybrides, inharmonieuses, disproportionnées, incohérentes, illogiques, plates, ridicules, puériles, vaines, meubles à jeter au feu, mal conçus et mal fabriqués, pièces de verrerie, de céramique, de métal, de bois, de carton, bonnes pour le dépotoir, bijoux dont ne veulent même pas les marchandes à la toilette de la rue de Provence, toute cette brocante qui, pour « moderne » qu'elle soit, ne vaut pas mieux que celle, dite de style, dont nous étions déjà suffisamment encombrés.

Il y a autre chose, dira-t-on : l'absence, chez les décorateurs français modernes de principes, de discipline, d'idées générales, l'absence d'une conception collective de leur art, d'un idéal commun, principes, discipline, idéal établissant entre eux des liens étroits et forts.

Un peintre qui brosse des toiles destinées à être accrochées, encadrées d'or, sur des murailles quelconques, un sculpteur qui modèle des statues sans s'inquiéter du milieu où elles seront placées, il n'y a point d'inconvénients pour eux ni pour nous, après tout, qui sommes devenus si peu exigeants, à ce qu'ils œuvrent dans la cage de verre d'un individualisme distant et orgueilleux, et il faut constater qu'il n'en va guère autrement depuis la fin de la Renaissance et que cela ne les a pas empêchés de produire des chefs-d'œuvre; ils ont le droit de n'avoir pour

principes que leur fantaisie propre, pour discipline que leurs caprices, pour idéal que l'expression de leur sensibilité.

Mais les architectes, les créateurs de forme mobilières, décoratives, ne semble-t-il pas que l'acceptation d'une méthode basée sur de solides principes leur donnerait une force qu'ils ne peuvent acquérir isolément, et leur permettrait de s'imposer plus vite et avec plus d'autorité, au public ? Il n'y a pas parmi eux que des hommes de génie, que de prodigieux talents, que des caractères supérieurs ; beaucoup d'entre eux sont des gens heureusement doués, ingénieux, à l'assimilation rapide et vive, et qui possèdent au plus haut degré la remarquable facilité d'assimilation et l'espèce de goût moyen qu'ont la plupart des Français. C'est peu de chose et c'est beaucoup, cependant, mais on s'aperçoit bientôt que cela peut ne pas être suffisant et que le rendement des efforts qu'accomplissent ces artisans et ces artistes serait infiniment plus grand et infiniment meilleur s'ils se sentaient eux-mêmes soutenus et encadrés, s'ils faisaient partie d'un corps professionnel étroitement uni par les mêmes doctrines. De quoi ne seraient-ils pas capables, alors, puisque, livrés à leur initiative propre, nous les voyons chaque jour dépenser tant de talent et aboutir à de si charmantes réalisations ?

Mais — il faut cependant se rendre à la raison — ce qui vaut ailleurs ne vaut rien chez nous. Aucune de nos grandes associations artistiques ne s'est

créée d'après un programme esthétique auquel ses membres auraient été forcés d'adhérer. Les Indépendants n'ont d'autre évangile que la liberté absolue. La Société Nationale, la Société du Salon d'Automne n'inscrivent en tête de leurs catalogues aucune profession de foi à laquelle il soit nécessaire d'adhérer, de se rallier pour en faire partie : la preuve est que bien des artistes de celle-ci prennent part aux expositions de celle-là; et il est plus que probable que si, pour une raison ou une autre, le Salon d'Automne ne s'était pas constitué, nous aurions vu peu à peu la Société Nationale ouvrir ses portes à des tentatives de plus en plus avancées. Il en va de même à la Société des Artistes-Décorateurs, où les tendances les plus diverses même les plus opposées se trouvent représentées.

Faut-il déduire de cette répugnance à accepter aucune discipline collective, à se ranger sous aucun drapeau, que les artistes français se désintéressent entièrement des problèmes esthétiques et s'endorment sur l'oreiller d'un doux éclectisme? Eclectiques, ils sont bien trop individualistes pour l'être; ils ont une bien trop haute idée de la supériorité de leurs conceptions personnelles de l'art et une trop grande confiance en eux-mêmes pour se contenter de cette solution, qui, à tout prendre, n'en est pas une! Ils ne sont nullement des tièdes : ils sont tout l'opposé. Ils ne font rien sans passion, mais ils ne font bien que ce qu'ils font individuellement, sous leur entière responsabilité; et ils aiment le risque parce qu'ils

aiment l'action. Je ne crois pas qu'en aucun autre pays, une telle absence de méthode, d'organisation aurait jamais pu être féconde, comme elle l'a été, — les faits le prouvent — en France. Et c'est là, entre tant d'autres, que je tâcherai bientôt de mettre en lumière, un des traits les plus caractéristiques de l'art décoratif français moderne.

CHAPITRE II

REGARDS EN ARRIÈRE ET AU DEHORS



VITRAIL PAR EUGÈNE GRASSET, 1894.

I

Hommage à deux bons artisans de l'art décoratif français moderne : Eugène Grasset ; Siegfried Bing.

Mais je voudrais, auparavant, rendre justice à deux hommes dont le rôle considérable qu'ils ont joué dans la renaissance des arts du décor me semble un peu trop oublié par la génération actuelle : j'ai nommé Eugène Grasset et Siegfried Bing, le fondateur de l'*Art nouveau*.

Celui-ci, par ses œuvres autant que par son enseignement a été l'éducateur de tous les artistes et de tous les artisans qui, depuis trente ans, ont mis chez nous, comme l'on dit, « la main à la pâte » et quelque soit le sort que réserve l'avenir à ses réalisations d'artiste, il ne me paraît pas douteux que les claires leçons de logique, de sagesse, de raison, de vérité, qui emplissent ses écrits, garderont toujours leur valeur bienfaisante.

Celui-là fut le premier qui se consacra à mettre en contact les producteurs d'art décoratif avec le public qui les ignorait encore, à essayer d'orienter leurs recherches vers des buts pratiques, à industrialiser et à commercialiser l'art décoratif en créant l'*Art Nouveau.* Même si le respect de la vérité historique ne m'y obligeait, ce me serait un devoir de situer ici à la place qu'il mérite l'homme de goût qui fut le promoteur de cette initiative, si hardie, alors, comme ce me sera un mélancolique plaisir d'évoquer sa physionomie si originale et dont tous ceux qui l'ont connu ont conservé un si vivant et si précieux souvenir.

Enfin, pour donner plus de relief aux caractères essentiels de l'art décoratif français moderne, soit à ceux que j'ai eu l'occasion, déjà, de préciser, soit à ceux qu'il me reste à définir, je rappellerai, aussi brièvement que possible, de quelle manière et selon quel rythme a évolué la renaissance des arts du décor en d'autres pays que le nôtre, en Angleterre, en Allemagne, en Hollande, par exemple; comment, selon quels principes s'est formé et développé l'art décoratif moderne anglais, allemand, hollandais, quel a été son point de départ et quel est son aboutissement, me bornant à l'étude de ces trois écoles étrangères parce qu'elles sont les plus nettement différentes, à tous les égards, de l'école française; et l'originalité, la personnalité de l'art décoratif français moderne n'en apparaîtra, me semble-t-il, par comparaison, que plus éclatante.

II

Eugène Grasset. — Ses idées. — Son œuvre. — Son influence.

Grasset! Quelques-unes de mes plus délicieuses impressions revivent dans la mémoire de ma sensibilité tandis que ma plume forme les sept lettres de ce nom ! Je me rappelle l'ivresse de rêve que connut mon adolescence curieuse d'art et de nouveauté à feuilleter cette admirable *Histoire des Quatre Fils Aymon* où l'âme du Moyen Age est ressuscitée en de si émouvantes images et si véridiques, avec ses héroïsmes, son intimité, son fantastique, sa ferveur de foi et d'amour, sa grandeur épique et familière; je me rappelle les joies que nous goûtions, quelques-uns et moi-même, au fond de notre province provençale, à nous laisser emporter par le tout-puissant enchanteur qu'est Eugène Grasset dans ces domaines de féerie et de légende dont telles pages de la *Revue Illustrée,* du *Paris Illustré*, nous ouvraient alors

toutes grandes les portes d'or. Quel magicien! comme nous l'admirions; mieux, comme nous l'aimions! Qui donc savait, aussi bien que lui, suggérer et évoquer? Qui possédait cette exactitude savante, ces accents de vérité, cette imagination brillante et fleurie, cette faculté de donner à des rêves l'apparence de choses vues? Sa précision surtout nous ravissait; elle suscitait merveilleusement le regret de n'avoir point vécu dans ce passé, parmi ces décors que la science et la fantaisie de l'artiste faisaient si vrais et si beaux. Les évocations de Gustave Doré, quelque prestigieuses qu'elles fussent, n'avaient point ce charme véridique, cette séduction suggestive; elles n'avaient point les caresses de la couleur, la fraîcheur attirante dont Grasset nous ensorcelait; nous les jugions maintenant trop désordonnées, trop romantiques, trop fiévreuses. Grasset satisfaisait au contraire tant notre tendresse pour l'archaïsme que notre désir de nouveauté; il était d'autrefois et de demain avec une mesure parfaite, avec une évidente maîtrise; il n'était pas seulement un imaginatif, il était aussi un vériste accompli ; il avait un sens de la nature profond et sain, il était un constructeur de réalité exquis et fort. Ceux qui eurent vingt ans alors que vit le jour son chef-d'œuvre n'oublieront jamais les adorables heures qu'ils lui doivent, les voyages ensoleillés qu'il leur fit faire dans le pays des épopées et des légendes, les belles songeries dont il peupla leurs jeunes pensées.

Les précieux dons d'Eugène Grasset ne m'appa-

raissent point autres aujourd'hui que ceux auxquels nous attribuions alors de si magiques pouvoirs et je le juge tel que je le ressentais : un imaginatif de la plus rare puissance, un observateur, un passionné de vérité de la plus haute sincérité. Voilà ses facultés maîtresses et toute son œuvre en demeure l'expression magnifique et diverse; par le travail opiniâtre et patient, par une volonté indomptable et qui jamais ne recula devant aucun effort, il les a développées en lui jusqu'à leur plein épanouissement; par le raisonnement et l'analyse, par la pratique judicieuse et consciente de son art, c'est-à-dire de tous les arts du dessin, il est parvenu à créer, avec leur aide, une science du décor qui lui est propre et à accentuer sans cesse les caractères de sa personnalité. Ne cherchez pas ailleurs le secret de son talent. Il repose sur l'étude directe de la nature, des éléments naturels que fournit sans cesse à l'artiste le trésor de l'univers et de la vie et sur l'exercice d'une imagination infiniment féconde et toujours enrichie par une culture au perfectionnement de laquelle, jour par jour, comme un moine à l'épurement de sa personne morale et physique, il a travaillé durant toute sa carrière avec une énergie vraiment digne d'admiration. Haute conscience d'artiste, belle attitude d'homme; vrai, même si l'œuvre de Grasset ne valait autant qu'elle vaut, n'avait eu sur la renaissance des arts du décor toute l'influence qu'elle a eue, il faudrait le citer en exemple, lui-même, pour sa volonté et sa probité de travail.

Son œuvre! il a touché à tout, il a tout essayé, tout osé; il a scruté toutes les techniques; dessinateur d'affiches, dessinateur d'étoffes, de papiers peints, de tapis, illustrateur, verrier, ébéniste, ferronnier, architecte, faïencier, émailleur, brodeur, il n'est pas une branche des arts décoratifs dont il n'ait tenté de faire refleurir la sève glacée par la routine, stérilisée par la copie et le pastiche. Et en tout on peut dire qu'il a excellé, élargissant le champ acquis des recherches, ouvrant des horizons nouveaux, révélant des possibilités inédites, marquant le moindre de ses efforts de sa marque personnelle, de l'empreinte de son originalité. « Il sait trop ! » prétendent certains que gênent son souci de perfection et l'universalité de ses connaissances. Il sait tout, en effet; il a tout étudié et tout retenu; cet homme est une encyclopédie vivante des arts du dessin ; la production des siècles écoulés, le trésor des idées et des formes qui, depuis que le monde existe, ont vu le jour, il en a dressé l'inventaire impartial, avec le sens critique le plus aiguisé. De ces observations, de cette étude, il est sorti armé des principes rigoureusement rationnels et strictement logiques, à la propagation desquels sont dues toutes les productions de vrai mérite qu'ont réalisées nos artisans et nos artistes depuis une trentaine d'années.

« Deux lois importantes, disait Eugène Grasset au cours de sa fameuse conférence sur l'Art nouveau, commandent l'Art ornemental. La première, c'est que la forme d'ensemble des objets ornés doit être

adaptée à *l'usage* de ces objets, et que cette forme *ne doit pas* être altérée par ces ornements. La deuxième est que la matière oppose une *limite* à la représentation exacte des objets naturels, et que cette limite ne doit être franchie par aucun tour de force.

« De la combinaison étroite de ces deux principes dérive le *style*, c'est-à-dire l'appropriation spéciale de l'imitation d'un objet à un but défini et à une matière donnée... »

Et plus loin :

« Ce qui manque totalement au plus grand nombre des artistes industriels modernes et des peintres ou sculpteurs qui s'essayent dans l'objet d'art, c'est : la notion, le sentiment des proportions, le *sens constructif* ou agencement, la *variété* dans la disposition...

« Chez tous les peuples et à toutes les époques, il s'est dégagé *quelque chose de logique* au moment où une modification, survenant dans l'architecture, en a changé le caractère. En comparant ces divers caractères, on comprend combien il faut de *bon sens*, avant tout, pour employer logiquement la matière dont on dispose, et donner en outre aux membres d'architecture une forme en rapport avec leur fonction; car les matériaux employés par l'Architecture doivent comme première condition *durer*, et par conséquent être employés *logiquement* et conformément à leurs propriétés essentielles.

« Voilà une des principales raisons qui rendent

l'étude de l'Architecture *obligatoire* pour tous ceux qui veulent travailler une matière.

« Mais, outre cet enseignement de premier ordre, l'Architecture en renferme un autre qui est *le sens de l'équilibre.* L'équilibre est aussi une condition essentielle de *durée*. Or cet équilibre dicte les *proportions*, c'est-à-dire les rapports entre les longueurs, les largeurs et les épaisseurs; en sorte qu'après avoir un peu pratiqué, on donne par *instinct* les épaisseurs et les largeurs voulues aux pleins et aux vides, aux moulures leurs saillies, aux supports leur force en rapport avec la charge portée. En un mot on acquiert le *sens de la proportion.*

« Voilà pour ces artistes le mal expliqué, touché, démontré!

« Le remède, où est-il?... Dans une meilleure direction donnée à l'enseignement destiné aux ouvriers d'art; cet enseignement devant être plus technique qu'il ne l'est et comprendre, outre la Géométrie, l'Architecture et l'Anatomie, les éléments de la Botanique et de la Zoologie descriptives, en négligeant au besoin toute la partie physiologique dans l'examen plus complet de la nature qui ne produit pas exclusivement des femmes nues; dans l'étude des objets de toutes sortes pouvant engendrer des ornements; dans le travail *manuel* de toutes les matières, seul moyen de trouver le style. »

Bien d'autres préceptes, non moins féconds, seraient à citer qui, en montrant plus clairement le point de départ, mettraient en plus nette évidence



MOSAIQUE (ÉGLISE DE BRIARE) PAR EUGÈNE GRASSET, 1895.

le point d'aboutissement de l'art d'Eugène Grasset et la justesse, la profondeur, la logique, le clair rationalisme des idées qui en sont l'âme et qui ont fait son enseignement si utile et si fécond.

La Méthode de composition ornementale de Grasset comprend, dans ses grandes lignes, deux parties. La première est purement théorique; elle a pour objet l'étude des principes des formes en elles-mêmes au point de vue abstrait et de leurs rapports, de leurs combinaisons entre elles. Elle se subdivise en trois sections, éléments primitifs, rectilignes, courbes, leurs modifications, leurs combinaisons, leur emploi.

La seconde partie a trait à l'étude des formes végétales et leur interprétation à l'aide des lois révélées dans la première partie; de même, pour les animaux, la figure et le paysage, en tenant toujours compte, cela va sans dire, des conditions de la matière employée, qui contribuent aussi à déterminer le style, toute matière nécessitant un dessin particulier.

Rien, on le voit, n'y est laissé de côté : le système pédagogique est complet; c'est un organisme parfait dont toutes les parties s'harmonisent et s'équilibrent rationnellement, scientifiquement. Mais ce dont on ne peut se faire une idée, c'est la richesse, la variété, l'utilité, la nouveauté des matériaux qui ont servi à l'artiste pour bâtir son édifice. Il faut voir l'innombrable série de croquis, d'exemples, de graphiques qui illustrent ces pages, et comment partout, toujours,

l'étude de la nature vivifie la théorie abstraite, l'éclaire, la féconde, lui donne sa véritable signification.

Ce cours de Grasset est la *Somme* des arts du dessin. Que ne puis-je insister davantage, mettre en pleine lumière l'originalité de ses conceptions, la saine droiture de ses idées, l'universalité de ses principes! Mais son œuvre est là, c'est-à-dire l'expression même de ces idées et de ces principes, la cristallisation de son imagination et de sa pensée.

Chronologiquement, c'est aux meubles composés pour M. Charles Gillot, qui fut un des premiers, sinon le premier à pressentir son talent, par Eugène Grasset et exécutés sous sa surveillance, qu'appartient la première place. La cheminée monumentale, la crédence, des chaises, des fauteuils, un tabouret de piano, des chenêts, pelles et pincettes, une suspension en fer forgé, datent de 1879, 1880, 1881. L'art de Grasset s'exprime ici, déjà, de la plus affirmative manière, avec son amour de la perfection, sa fantaisie de détail et, en même temps que sa volonté de donner un sens à ses décorations, sa passion de l'ornement et son imagination décorative.

La cheminée et la crédence méritent d'être considérés comme deux chefs-d'œuvre du meuble moderne. Tout au haut de la cheminée, l'artiste a représenté, sous la forme d'une chauve-souris

et d'un oiseau, le Jour et la Nuit. Dans les petites galeries qui supportent les tablettes latérales sont figurés les quatre éléments par des plantes, des minéraux, des animaux, et les quatre saisons par des végétaux. Aux quatre panneaux carrés des portes, on voit le Travail et l'Étude, la Guerre et la Paix, tandis qu'au renflement de la corniche qui supporte l'allège, si l'on peut dire, du monument, apparaissent la Science et l'Art. L'ornementation pure, colonnes avec leurs chapiteaux, moulures, frises, est d'une extraordinaire richesse : chaque détail intéresse et captive.

La crédence n'est pas moins étonnante. Elle offre, dans une architecture qui évoque les formes de la belle époque gothique, une variété et une abondance d'inspiration personnelle tout à fait remarquables. Aux trois portes qui occupent la partie haute du corps inférieur, supporté par deux piliers de griffons et deux consoles dont l'une est un cerf, l'autre un canard sauvage, voici la Bière, le Vin et l'Eau ; aux deux portes du corps supérieur, la Volaille et le Poisson, avec quatre petits panneaux complémentaires de fleurs de pommier. Tout au sommet, aux deux angles, le Sapin et l'Églantier. Partout, d'ingénieux motifs de fleurs, de fruits, d'animaux étranges, lévriers, souris grotesques. C'est tout un petit univers qui vit et s'anime là, traité avec cette finesse et cette liberté de dessin dans la précision que seuls connurent les maîtres-artisans du Moyen Age.

Entre temps, pour la *Galerie Contemporaine* (1878), pour les *Fêtes Chrétiennes* (1879), pour les *Dessins du Louvre* (1882-1883), sans parler des *Ornements Panhard* en style Louis XV (1879) et des quatre planches en couleurs pour illustrer chez Baschet *le Petit Nab*, planches gravées par l'artiste comme premier essai du procédé chromotypographique Gillot (1877-1878), sans parler de l'*Étoffe Barbe-Bleue* (1881), et de l'*Histoire des Quatre Fils Aymon* commencée le 7 juin 1881 et terminée le 7 novembre 1883, et qui ne comprend pas moins de 240 pages illustrées, Grasset s'était essayé à des dessins industriels de tapis, d'étoffes, de vitraux, etc. Puis, c'est de 1884 à 1888, pour le *Paris Illustré*, une nombreuse série d'illustrations : *le Bœuf Apis*, *la Chasse*, *le Comte de Maugrignon*, mystère du xve siècle, *la Légende du Saint-Pleur*, et en 1888, l'adorable, la si neuve illustration de *Jean des Figues* où Grasset prouvait sa vérité de vision, sa souplesse à peindre aussi bien les types et les décors de la vie moderne que les milieux et la vie d'autrefois. En même temps, il exécutait, en 1884, une série de *Cahiers d'enseignement*, prenait part, en 1885, au concours pour une Fontaine à ériger dans la ville de Lausanne, et de 1885 à 1889, outre le *Calendrier du Bon Marché*, des dessins pour la *Revue Illustrée*, les *Lettres et les Arts*, etc., outre des dessins d'assiettes pour Haviland, des broderies pour Havers et une série de peintures à l'huile, dont *Frédégonde*, *Entrée d'une Reine au XIIIe siècle*, et

Eginhard et Emma, il donnait à l'art de l'affiche ces chefs-d'œuvre : les *Fêtes de Paris*, la *Librairie Romantique*, le *Cavalier Miserey*, *Jeanne d'Arc*, auxquels il devait plus tard ajouter le *Chocolat Mexicain*, une autre *Jeanne d'Arc*, les *Chemin de fer du Sud de la France*, l'*Exposition de Madrid*, *l'Encre Marquet, les Fêtes de Paris, la Valkyrie*, l'affiche pour l'exposition de la *Grafton Gallery*, la *Place Clichy*, pour ne citer que les principales.

Le succès ! Grasset connut alors, pour la première fois, le succès, un succès presque excessif, en vérité, car il mit au second plan, tant dans l'esprit du public que dans l'esprit des critiques, bien d'autres œuvres, sinon dignes de plus d'admiration, du moins capables de mériter une attention plus sérieuse et plus réfléchie et qui témoignent et d'une volonté d'art et d'une science supérieures.

Tout le monde, en effet, — et cela s'explique fort bien, — connaît les belles taches de couleur, si hardies, si expressives, que plaquèrent sur nos murs les affiches de la *Place Clichy* et du *Chocolat Mexicain;* on connaît moins l'estampe si veloutée et si fine qui servit de réclame à la *Librairie Romantique*, avec cette exquise figure de femme assise, derrière laquelle se détache, sur un ciel de soleil couchant, la silhouette mystérieuse de Notre-Dame ; et l'on connaît moins encore les mosaïques que composa Grasset pour l'église Saint-Étienne de Briare (1893-1897). Avec les dix cartons de vitraux pour la cathédrale d'Orléans, voilà, cependant, son

œuvre capitale, son chef-d'œuvre. C'est là qu'il s'est le mieux et le plus complètement exprimé, c'est là que ses facultés d'imagination, d'observation de la nature, ses dons d'assimilation personnelle des formes d'autrefois, se sont prodigués le plus abondamment, avec la plus incontestable maîtrise, ici dans l'ornement, là dans la figure, ici dans l'ordonnance décorative, là dans l'évocation historique. Les mosaïques de Briare, quel exquis, quel puissant poème de formes ornementales, et débordant de tant de fantaisie et de symbolisme, spirituel et naïf, comme l'était la foi du XIVe siècle !

Sur la façade d'abord, un fronton, des panneaux, une frise que domine un ange parmi des touffes de lis. Mais c'est dans le pavement intérieur que l'artiste a déployé les trésors de sa verve décorative. Au seuil, une inscription à double usage : *Bonus intra* pour ceux qui pénètrent dans le sanctuaire, *Melior exi* pour ceux qui en sortent. Puis, sous la coupole, la Croix, où aboutit d'un côté, tordant ses rameaux chargés de fruits, la vigne de la grâce : *Ego sum vitis, vos palmites;* de l'autre, ayant traîné autour de l'église ses flots bleus et féconds, le fleuve de la vie humaine, sur lequel se détachent une série des médaillons symboliques, figurant les âges, les éléments, les cinq sens, les péchés capitaux. Voici l'*Enfance :* un jeu de grâces sous une branche de pommier en fleurs, avec le croissant de la lune à son premier quartier; *la Jeunesse :* un livre ouvert, des dés à jouer, un églantier couvert de roses, et le

soleil levant; *la Virilité* : une branche de chêne, un compas, l'épée sous le signe de Mars; *la Vieillesse* : un rameau desséché, le sablier presque vide et le signe de Saturne.

Suivent les cinq sens : le hérisson représente *le Toucher;* le singe goulu, *le Goût*; le chien avec une rose, *l'Odorat;* un lièvre, les oreilles en l'air, *l'Ouïe;* l'aigle, fixant le soleil, *la Vue.*

Les quatre éléments sont figurés : *l'Eau,* par une urne renversée et une rame, *le Feu,* par des flammes ardentes, *la Terre,* par un arbre puissant, aux vigoureuses racines, *l'Air* par des oiseaux et un éclair.

Et il y a encore *la Folie*, *l'Orgueil*, *la Colère*, *la Fidélité*, *l'Humilité*, *la Vanité*, tous les péchés et toutes les vertus que condamne et honore la religion chrétienne.

Les douze maquettes et cartons des vitraux pour l'église d'Orléans datent de 1893. On ne peut retenir un mouvement de révolte en se rappelant l'injustice dont fut frappée cette œuvre magistrale ; que Grasset n'ait pas obtenu dans ce concours le prix et la commande prouve l'absurdité des compétitions artistiques où ne triomphent jamais que les intrigants ou les médiocres. La valeur de ces cartons semblait cependant devoir s'imposer sans contestation possible; il faut remonter au xive et au xve siècles pour leur trouver des analogies. L'art du vitrail, après quatre cents ans de sommeil, venait de se réveiller, et nulle influence n'aurait pu être plus féconde que celle de cette œuvre, si elle avait été

exécutée. L'artiste avait innové ici, tout en demeurant traditionnel; il avait, dans de neuves formes, héroïsé, modernisé, comme à la Michelet, le passé. Tous les vrais grands artistes sont des continuateurs et en même temps des novateurs.

Imaginez réalisés, matérialisés dans la splendeur des verres qu'allume la lumière, ces tableaux si vivants du *Départ de Vaucouleurs*, de *Jeanne d'Arc à l'assaut du fort des Tournelles*, du *Sacre*, de l'*Entrée à Orléans*. Jamais Grasset n'avait été aussi loin dans le déploiement de ses facultés : quelle abondance de gestes précis et expressifs, quelle richesse dans ces costumes, dans ces architectures, et quelle science de composition, de groupement ! Pour ce qui est de la couleur, il est facile de se rendre compte de ce qu'elle aurait été, en voyant d'abord le fragment d'une de ces croisées du concours Jeanne d'Arc qui se trouve au Musée des Arts Décoratifs, puis les autres vitraux de Grasset exécutés par M. Félix Gaudin, *la Chasse*, *Saint Michel* et *Jeanne d'Arc* (1893), *la Musique*, *le Printemps*, *l'Automne*, à Châlons (1897), la verrière de la *Chambre de Commerce de Paris* (1901), sans omettre les croisées de Saint-Lo et la *Tige de Jéssé* dans le style du xve siècle (1891), la *Sainte Madeleine* de Troyes, dans le style du xvie siècle (1896), celle d'Aix-en-Provence (1894), et le *Saint Hubert*, de Lyon (1894), et le vitrail aux *Paons* (1902), etc., etc.

Dans ces compositions parfaites, à l'ordonnance si logique et si pittoresque, si parlante, Grasset ne se révèle pas seulement le décorateur de grande enver-



MEUBLES ET TAPISSERIES PAR WILLIAM MORRIS

gure que nous connaissons, il apparaît comme un peintre de caractères et de types au métier accompli, à la vision étonnamment aiguë. Telles des figures qui peuplent ces décors de verre sont de vrais portraits, scrupuleusement observés et peints.

Les couvertures de livres, de magazines, de catalogues! Certaines d'elles sont gravées dans toutes les mémoires. Leur originalité de composition, l'expressivité, si l'on peut dire, de leurs couleurs, l'ingéniosité de leur adaptation, en font des modèles — trop imités, hélas! — du genre : la couverture pour une *Collection de Romans* (1886), pour l'*Age du Romantisme* (1887), pour la collection de musique Galeotti; la décoration de la partition d'*Esclarmonde* (1889), la couverture, l'une des plus réussies, de la *Grande Dame*, du *Harper's Bazar* (1891, 1892), de l'*Illustration* (Noël 1893), de la *Plume*, le *Calendrier Lorilleux* (1894), le *Calendrier de la Belle Jardinière* (1895), la reliure du *Nouveau Larousse* (1898), du *Mont Saint-Michel* (1899), du *Catalogue de l'Imprimerie de Malherbe* (1902), pour n'en citer que quelques-unes. Et il serait injuste d'omettre, parmi les productions de Grasset qui se rattachent à l'art et à la décoration du livre, la belle reliure de l'*Art Gothique* (1894) et l'admirable carton pour la reliure des *Quatre Fils Aymon* exécutée en émail avec la plus grande perfection, par M. Vever, en collaboration avec M. Tourrette, et plus injuste encore de ne pas signaler toute l'importance d'un travail où il mit sans compter toute sa science et

toute sa volonté : la gravure d'un caractère typographique nouveau, qui lui fut demandée par la Fonderie Peignot, dont il faut louer la belle audace, et qui porte son nom. Ainsi, la rénovation, trop indécise et trop lente encore, à mon gré, de l'art typographique à laquelle nous assistons, c'est au talent de Grasset, à son insatiable passion de nouveauté, et aussi, disons-le, à l'initiative intelligente d'industriels, justement soucieux de progrès, que nous la devons.

De même, ne doit-on pas des éloges à l'esprit d'entreprise de l'imprimeur de Malherbe qui nous valut l'originale série de dix estampes décoratives (1898), formant un ensemble si séduisant et qui, prises isolément, ont, chacune, leur charme propre et leur étrange valeur. *Méditation*, *Danger*, *Inquiétude*, *Anxiété*, *Extravagance*, *Bonne Nouvelle*, *Froideur*, *Jalousie*, *Tentation*, *Coquetterie*, ne sont-elles pas toutes également attirantes, ces figures de femmes, parmi les fleurs symboliques de leur caractère ou de leurs sentiments?

Dans l'histoire de l'œuvre de Grasset, il est une date de plus à signaler : je veux parler de l'apparition de ce précieux recueil de documents : *La Plante et ses Applications ornementales*, publié en 1898, 1899, par la Librairie Centrale des Beaux-Arts, sous la direction du maître, ouvrage si attendu et correspondant si exactement aux nécessités du moment qu'il n'a cessé depuis, comme autrefois les recueils de Du Cerceau et de Meissonnier, d'alimenter l'inspiration des industriels et des artisans. C'est, mis en

pratique par ses meilleurs élèves, l'enseignement même de Grasset; on peut se convaincre, en étudiant de près cette belle série, si variée et si riche, de documents de toutes sortes, de l'excellence des principes et des idées qui en sont la base — principes et idées qui demeureront à jamais féconds.

Que d'efforts à noter encore, que de tentatives, que de travaux où Grasset se révèle toujours le passionné de nouveauté, l'imaginatif exquis et brillant que nous admirons ! Pour Emile Muller, il compose le délicieux panneau des *Heures*, dont on a fait une horloge, et le charmant calendrier aux Hortensias. Le céramiste est l'égal du verrier, et le ferronnier ne le cède en rien au mosaïste ; les chenêts, la suspension en fer forgé appartenant à M. Charles Gillot, les ferrures de ses meubles, en sont la preuve. Puis en 1899, le voilà qui se met à dessiner, à composer des bijoux, d'une splendeur un peu barbare et très raffinée en même temps, que M. Vever exécute avec un soin et un goût dignes du modèle, des peignes, des agrafes, des broches de formes audacieuses sans excentricité, de colorations riches sans clinquant, et l'admirable pendant d'*Omphale* qui a la noblesse de style des objets de parure les plus justement estimés du Moyen Age et de la Renaissance.

Et partout, et sans cesse, quoiqu'il tente, quels que soient les métiers, les techniques qui le séduisent, céramique ou broderie, ébénisterie ou tissu, on peut affirmer qu'il y excelle aussitôt ; c'est que rien ne lui est inconnu, c'est qu'il a tout scruté, tout approfondi.

Pour le Salon du Costume, à l'Exposition Universelle de 1900, il compose une décoration en jeux de treillages et des panneaux du plus heureux effet ; pour le Jubilé de l'Union Postale, un timbre, et il reçoit, malgré ses refus réitérés, la commande du nouveau timbre-poste français; il exécute en même temps, pour la maison Leclercq, deux cartons de tapisseries, et pour une grande faïencerie un panneau de céramique inscrustée, représentant un aigle planant sur un champ de vagues. Jadis, n'avait-il pas donné le dessin de la cheminée et des lanternes du *Chat Noir*, n'a-t-il pas fait, en bon architecte qu'il est, un projet de façade pour l'hôtel de M. F.-G. Dumas? Puis, n'est-il pas aussi bon peintre que décorateur, aussi bon peintre qu'ornemaniste? Quantité de pastels, d'aquarelles, de peintures à l'huile, signés de son nom, ne le montrent-ils pas en pleine possession de tous les moyens d'expression nécessaires à un artiste moderne? Rappelez-vous telles de ses peintures ou de ses aquarelles, telles de ses vues de Paris : *Pauvre quartier*, *La Seine à l'Institut*, *Au Jardin du Luxembourg*, *Le Val-de-Grâce en janvier*, *Le Trocadéro*; telles de ses fantaisies : la *Forêt enchantée*, la *Muse Druidique*, la *Maison Usher*; tels de ses pastels! Le traducteur, le transcripteur de réalité n'est-il pas égal à l'évocateur, à l'imaginatif, ne sait-il pas aussi bien fixer les variations, les effets de l'atmosphère, la finesse ou la splendeur des spectacles de nature que, s'élançant hors des contingences actuelles, dans les royaumes du songe ou de l'histoire, composer, avec

des éléments de vérité directe qu'il magnifie et exalte, les prestigieuses, les rayonnantes pages signées de son nom.

Grasset est un artiste de la grande race et très français d'esprit et de talent; et s'il est vrai qu'il n'ignore aucune des formes par lesquelles s'est exprimée jadis l'imagination humaine tant en Assyrie qu'en Grèce, tant en Égypte qu'en Extrême-Orient, tant en Italie qu'à Byzance, il est certain que c'est dans l'étude du Moyen Age français, en se pénétrant intimement de son esprit, qu'il a puisé son talent et son originalité. Il n'est pas de sources plus fécondes et plus généreuses pour aucun artiste moderne.

Pour ce qui est de l'influence exercée par Grasset dans la renaissance actuelle de nos arts du décor, elle apparaît considérable et considérablement bienfaisante. Elle n'est pas seulement visible dans les productions de ceux qui, au lieu de s'assimiler l'âme de son enseignement, de son art, les idées très nobles et très simples sur lesquelles il repose, ont trouvé plus aisé d'en faire des formules et d'en imiter plus ou moins servilement, et avec plus ou moins de talent, les formes. Elle a remis en honneur l'étude directe de la nature dans toutes ses manifestations, elle a initié les artistes et les artisans du décor aux beautés, trop longtemps méconnues, de la vérité ; elle a prouvé que tout effort ne peut être aujourd'hui que stérile et vain qui ne s'appuie point sur l'observation des réalités qui nous entourent, et que des applica-

tions nouvelles des arts du dessin, conformes aux nécessités, aux besoins, aux mœurs, à l'esprit de notre temps sont non seulement possibles — ce dont tant de gens doutaient! — mais nécessaires, afin d'échapper à la tyrannie du pastiche et des interprétations conventionnelles qui baillonnèrent jusqu'à l'étranglement, durant de trop nombreuses années, toute liberté de vision, toute indépendance personnelle. L'œuvre de Grasset demeure la vivante et durable démonstration de la supériorité absolue des principes dont elle est la stricte application, et hors l'observance desquels l'art du décor moderne ne peut que tomber dans les abîmes de l'excentricité systématique, de la nouveauté pour la nouveauté, de la fausse originalité. On pouvait, il y a quelques années, montrer de l'indulgence pour des efforts conçus selon les lois de l'absurde et de l'incohérent; le devoir de ceux qui croient fermement aux résultats du mouvement auquel nous assistons, tant au point de vue artistique qu'au point de vue social et économique, est aujourd'hui de combattre de toute leur énergie cet art prétentieux et mensonger qui n'est pas plus l'art nouveau d'aujourd'hui que de demain, et de rejeter toute production conçue au mépris des lois éternelles de logique, de simplicité, de clarté, de mesure et de goût qui ont présidé à la création des chefs-d'œuvre du passé et ordonneront l'éclosion des chefs-d'œuvre de l'avenir

III

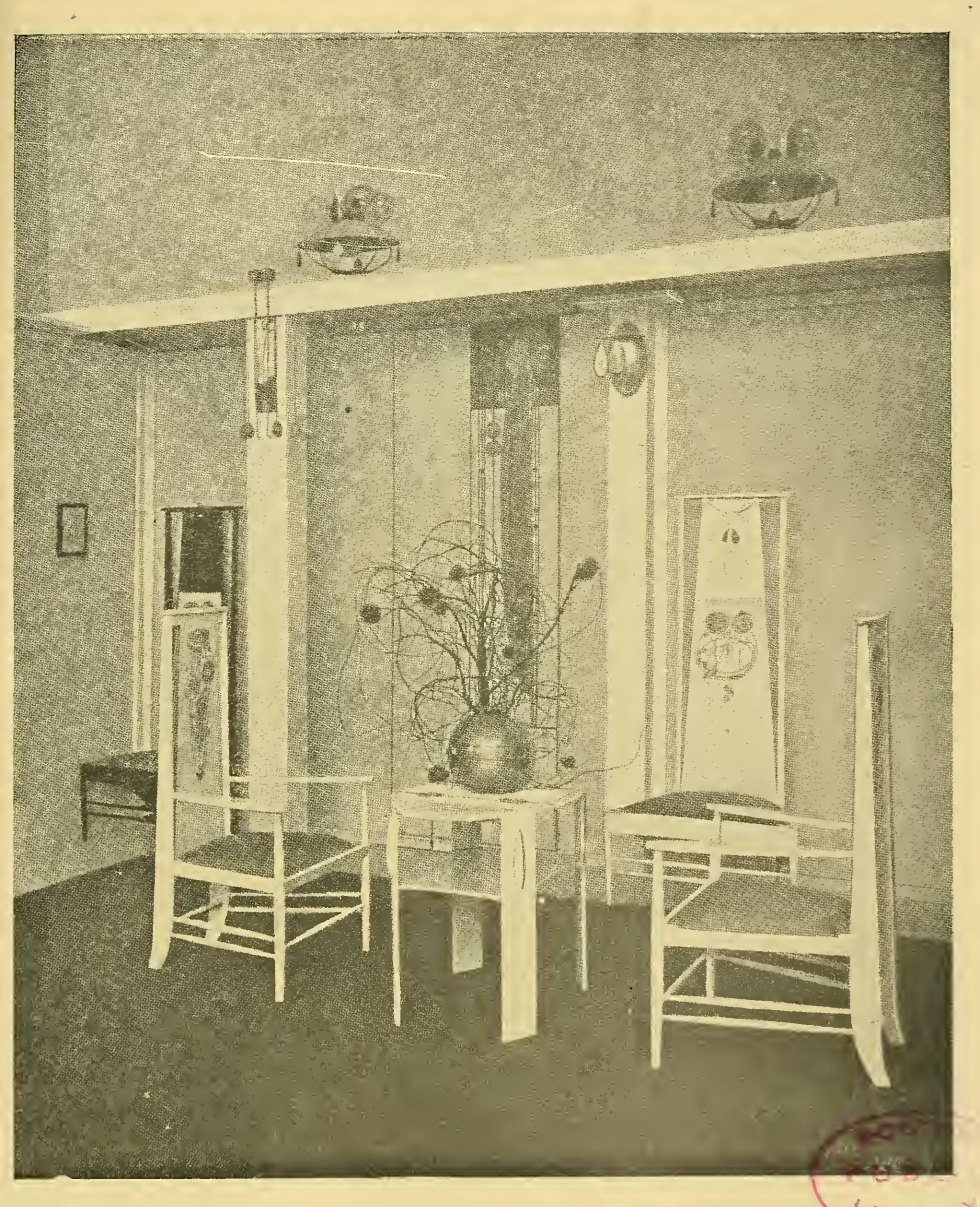
*Siegfried Bing. — Le Collectionneur. — La Fondation de l'*Art Nouveau. — L'Art Nouveau *à l'Exposition Universelle de 1900. — La fin d'un homme de goût.*

Dans un livre qui m'est cher et que je feuillette souvent, les *Essais* de Ralph Waldo Emerson, je trouve cette phrase : « Tous les hommes sont, à quelque degré que ce soit, impressionnés par la face du monde, quelques-uns jusqu'au délice; cet amour de la beauté est le goût » ; et voici qu'une silhouette s'anime, une figure ressuscite, celle de l'homme exquis et un peu mystérieux, infiniment séduisant et un peu étrange, celle du passionné d'art, du raffiné par excellence que fut Bing, « le petit père Bing », comme nous aimions parfois l'appeler entre nous, ses amis, avec une affectueuse familiarité. Oui, la définition de l'homme de goût, telle que la formule l'au-

teur des *Representative Men* (si improprement transformés par M. Izoulet, en *Surhumains*) s'applique à merveille à l'introducteur en France des arts de l'Extrême-Orient, au promoteur de l'art nouveau : Bing était de ces quelques-uns qui aiment la beauté jusqu'au délice.

Je me le rappelle, faisant les honneurs de l'appartement de la rue Vézelay où il conservait les trésors accumulés au cours de sa longue carrière de japonisant; je le revois allant et venant dans cet admirable décor aménagé par lui, composé par lui avec tant de science et de sobriété pour les mettre en valeur. C'est un art, en effet, et un art véritable, que tant d'amateurs d'art, que tant de collectionneurs ignorent, soit dit en passant, que de savoir « présenter » une œuvre d'art.

Au lieu de procéder comme trop de gens, par accumulation, en parvenu, Bing avait procédé, lui, par élimination, ne laissant visibles que quelques pièces maîtresses de grand effet décoratif, de haut et puissant caractère. Aussi, l'impression que l'on éprouvait à pénétrer dans cet intérieur unique était-elle particulièrement saisissante. Des stores unis de soie écrue y tamisaient durant les heures du jour la lumière, derrière lesquels, la nuit tombée, s'allumaient en même temps qu'au plafond, dans les angles des solives, des rangées d'ampoules électriques, répandant partout une clarté douce et chaude où les patines des bronzes, les fonds d'or et d'argent des paravents, les somptueuses et délicates colora-



COIN DE BOUDOIR, PAR CH. R. ET M. MACDONALD MACKINTOSH (GLASGOW), 1902.

tions des kakémonos, les coulées des émaux à la panse des bouteilles et au calice épanoui des bols, semblaient se parer de plus de charme et de plus de beauté, et donner au regard plus de voluptueuse joie. Dans un angle, sur un socle, trônait la divinité de ce sanctuaire : Mirokou, le messie du bouddhisme japonais, une statue de bronze du huitième siècle, un véritable chef-d'œuvre du style le plus pur et le plus expressif qui a fait ensuite l'orgueil, près de l'ange du château du Lude, de la collection Hoentschell aujourd'hui dispersée, elle aussi.

Peu de vitrines; des cabinets à panneaux de bois et à tiroirs, dont l'intérieur s'éclairait sitôt qu'on en ouvrait les portes et dans lesquels étaient renfermés les mille et mille bibelots précieux qui composaient la collection Bing; les ivoires et les laques, les garnitures de sabre, les éventails, les étuis à pipe, les boîtes à écrire et les encriers de ceinture, les peignes, les boîtes à médecine, et l'infinie variété des netzukés, en laque et en métal, en ivoire et en bois, en porcelaine, en jade, en corail, en terre émaillée, ce monde de figurines adorables où toute la faune et toute la flore du Japon, où toute l'âme héroïque et intime de l'Empire du Soleil Levant s'exprime frémissante, comme aux porches de nos cathédrales l'âme de nos aïeux; c'étaient, encore, sur des étagères ou dispersées ici et là, ces merveilles des céramistes de l'Extrême-Orient, des porcelainiers de la Chine et des potiers de la Corée, que nul jamais n'égala, ces vases et ces coupes, ces boîtes et ces bols aux sub-

tiles ou vigoureuses couvertes, fines et tendres comme les seins d'une vierge, comme la fleur du cerisier, ou squammeuses et pustuleuses comme la peau des reptiles; et c'était encore, sur les rayons d'armoires, dans leurs fourreaux d'étoffes, toute une galerie roulée d'adorables peintures sur papier ou sur soie, que, d'un geste religieux, leur possesseur suspendait à la muraille, les commentant de quelques mots, disant en une phrase singulièrement évocatrice leur origine, leur sujet, un trait de la vie de l'artiste qui les avait peintes. Et le visage de l'amateur — l'amateur, celui qui aime ! — s'illuminait, une flamme de joie pétillait dans ses yeux sous l'ombre accentuéè des arcades sourcilières, qu'il avait très profondes et broussailleuses. Les heures passaient à voir, à toucher, à respirer, à entendre, à goûter des choses délicieusement rares, miraculeusement précieuses, d'une vertigineuse perfection, d'un déconcertant et affolant raffinement, dans cet état de superacuité des sens, « tout proche de l'évanouissement », où ses « débauches de japonaiseries » plongeaient Edmond de Goncourt, lui donnant « le sentiment de vaguer dans un cauchemar, où toutes les matières précieuses se mêlent, où toutes les formes se confondent et s'accouplent, et où l'on se sent presque enlacé par une végétation exotique de jade, de porcelaine, de métal ciselé. » Des mêmes œuvres d'art vues ailleurs, sans la présence de celui qui savait si bien les chérir et les comprendre, jamais on n'eût goûté aussi intensément la séduction...

Ce que Bing avait fait pour l'art japonais dont l'honneur lui revient, en partage avec Théodore Duret, Cernuschi, Louis Gonse et Edmond de Goncourt, d'avoir été l'introducteur et le propagateur en France et dont la révélation eut sur les destinées de l'art occidental l'influence décisive et régénératrice que l'on sait, il voulut le tenter pour l'art décoratif français. C'est dans ce but que, transformant de fond en comble son hôtel de la rue Chauchat, il ouvrit en 1896 l'*Art Nouveau*. Encouragé par le succès qu'avaient remporté en Angleterre des tentatives analogues, il espérait en groupant les meilleures productions de l'art industriel étranger, en mettant sous les yeux du public parisien des spécimens bien choisis de ce qui se faisait alors de plus caractéristique hors de nos frontières en cet ordre de choses, activer le mouvement de rénovation des arts du décor auquel tant de bons esprits, lassés des formules anachroniques et du démarquage éhonté des modèles d'autrefois, vouaient depuis quelques années leurs efforts. Il voulait créer à Paris un centre vivant d'art moderne, susciter les initiatives hésitantes, rassembler les bonnes volontés isolées, attirer à lui les artistes... et le public, remettre en honneur des métiers d'art tombés en désuétude et galvaudés par la routine des fabricants, enfin instaurer un style qui, tout en demeurant traditionnel, correspondît plus intimement aux exigences, aux nécessités, aux mœurs, à l'idéal de la vie actuelle.

Nul, mieux que Bing, n'était capable d'accomplir

cette noble et difficile tâche; il avait la culture et le goût, une mémoire de l'esprit et de l'œil prodigieuse, les dons d'assimilation les plus riches, et, dans une époque où l'on se contente trop volontiers de l'à-peu près, du simili, de l'inachevé, l'amour de la perfection; je me rappelle telle chaise de salle à manger dont, pendant plus d'un an, il fit retoucher, modifier, refaire le modèle avec une conscience et une ténacité invincibles, tant et si bien que ledit modèle avait fini par lui coûter plusieurs milliers de francs, et qu'il était devenu impossible de vendre ladite chaise moins de deux cent cinquante francs, prix excessif, prix exorbitant, il y a vingt-cinq ans! Les acheteurs, on peut l'imaginer, en furent peu nombreux. Bing, d'autre part, ne fut point soutenu par les chefs d'opinion, par la critique, comme il aurait dû l'être, et ceux-là mêmes sur qui il était en droit de compter, que leur passé faisait prévoir sympathiques à d'aussi louables efforts, ridiculisèrent dès son début l'entreprise nouvelle.

Il n'importe; à aucun égard, la tentative de Bing à l'*Art Nouveau* n'aura été vaine. A l'esplanade des Invalides, en 1900, parmi les rares œuvres représentatives du goût français en matière d'art décoratif, celles dont il avait inspiré et dirigé l'exécution, l'exquis boudoir, le délicieux cabinet de toilette de de Feure, la salle à manger de Gaillard, la chambre à coucher de Colonna, conquirent les suffrages de tous les gens de goût.

Le boudoir et le cabinet de toilette de Georges de

Feure resteront, d'ailleurs, parmi les productions les plus parfaites auxquelles ait donné naissance l'art décoratif français moderne. Recomposez par le souvenir le décor de ces deux pièces, rassemblez-y de nouveau par l'imagination les meubles et les bibelots aujourd'hui dispersés dans presque tous les grands musées d'art appliqué du monde. Ce qui avait jusqu'alors manqué le plus à nos décorateurs modernes, c'était le sens de la grâce, de l'élégance, disons le mot, de la féminité; ces traditions si purement françaises, voici qu'un artiste hollandais d'origine, mais français et très français de cœur, d'esprit, de culture, ce fécond et étrange de Feure, en renouait la chaîne rompue.

Rappelez-vous le réduit d'or, de soie, de fleurs qu'était le boudoir de la maison de l'*Art Nouveau*. En y entrant, on se sentait comme pénétré d'une sorte d'ivresse délicieuse et un peu sensuelle. Tout y était précieux, raffiné, fémininement harmonieux, moderne d'un modernisme aigu et traditionnel à la fois, comme l'étaient, comme ont dû l'être certains meubles du Trianon de Marie-Antoinette, à l'époque où ils furent achevés; moderne par l'architecture autant que par le décor, traditionnel par la justesse des proportions, l'équilibre et la mesure avec lesquels en avaient été réglés tous les détails.

Cette exposition de l'*Art Nouveau* prouvait aussi quelle utilité présente pour l'artiste décorateur et l'artisan, la présence à ses côtés d'un maître-d'œuvre, d'un critique désintéressé et capable par la pénétra-

tion des qualités et des défauts de chacun, par la connaissance expérimentale de la personnalité de chacun, de développer, d'orienter, dans le sens le plus conforme à ses aspirations, cette personnalité elle-même.

Il faut bien dire aussi que la production de l'*Art Nouveau* n'avait pas encore atteint cette perfection. Que d'essais patients n'avaient abouti qu'à moitié! Que de tentatives avaient avorté, dignes certainement d'un meilleur sort! Pour échapper à l'influence étrangère, anglaise, belge, allemande, l'on tombait parfois dans des incohérences regrettables. J'ai assisté au travail journalier de Bing et de ses collaborateurs, aux incessantes recherches auxquelles on se livrait dans les ateliers de la rue Chauchat; j'ai vu avec quel admirable désintéressement, quelle fièvre passionnée ces hommes travaillaient sous l'œil attentif de leur chef! Peu à peu, cependant, à chaque expérience nouvelle, leur conception des formes, du décor s'épurait et s'affinait en se simplifiant. Journées, années de fécond labeur qui ouvrait plus larges les voies à ceux qui débutaient et dont ont profité — cela est hors de doute — la plupart des artistes qui comptent aujourd'hui.

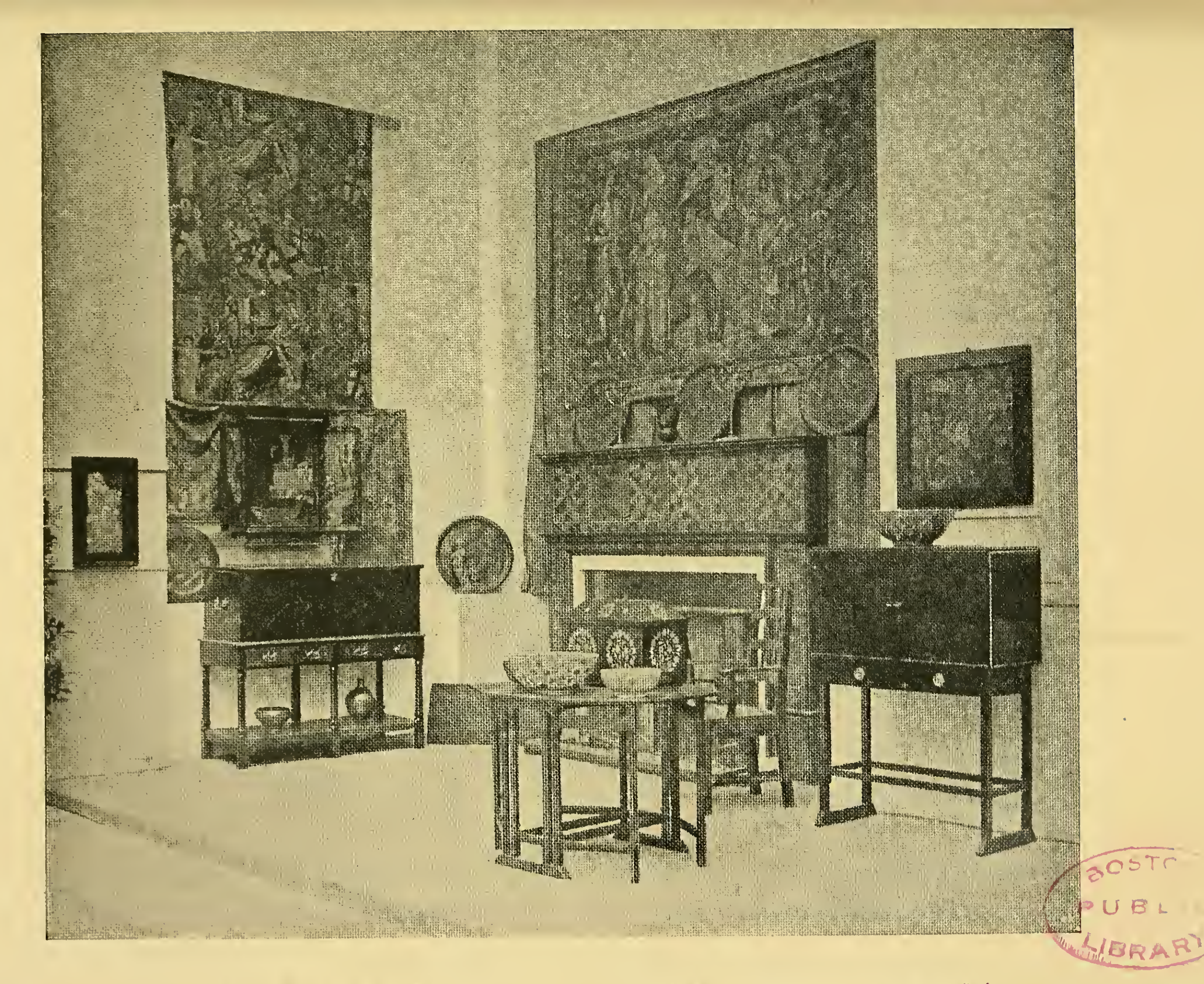
Et il ne faut pas oublier, non plus, que c'est dans cet hôtel de la rue de Provence, décoré à l'extérieur d'une frise de Frank Brangwyn, encore inconnu à Paris, que les décorateurs français et le public français ont pu prendre contact, dès 1896, avec l'art décoratif étranger. Il y avait là, à côté des céramiques

de Delaherche, de Bigot, de Dammouse, de Dalpayrat et Lesbros, des poteries campagnardes d'Angleterre et des Flandres; des joailleries de Lalique et du belge Georges Morren; des verreries de Gallé et de Karl Koepping, et des plaquettes d'Alexandre Charpentier et des étains de Desbois et des reliures de Victor Prouvé et de Camille Martin, et ces admirables vitraux de Tiffany exécutés d'après des cartons de Toulouse-Lautrec, de Ranson, de Vuillard, de Besnard, des papiers peints et des étoffes de Walter Crane, de Voysey, de Lewis Day, de William Morris, des émaux cloisonnés de Clément Heaton, des meubles de Vandevelde, des cuivres de Benson, que sais-je encore? Et Bing avait été l'éditeur de ces somptueux tapis de Frank Brangwyn qui rivalisent victorieusement avec les plus belles productions orientales. Et c'est dans les salles et le hall de l'*Art nouveau*, il ne faut pas l'oublier, que furent organisées des expositions de l'œuvre de Carrière, de Brangwyn, de Lucien Simon, de la Gandara, de Liebermann, de Raffaëlli, de Maufra, de Constantin Meunier, de Legros, d'Henri Rivière, de Charles Conder, de Maurice Denis, de Vierge, de Thaulow, de M[lle] Claudel, pour n'en citer que quelques-uns et cette magnifique exposition internationale du *Livre moderne* qui nous apporta tant de révélations. Comment ne pas regretter qu'une pareille entreprise n'ait pas été accueillie par le public de la façon qu'elle méritait de l'être? Le fait est qu'en 1903, après sept années de lutte courageuse et d'incessante

activité, Bing dut s'avouer vaincu et passer la main à d'autres.

Un nouveau champ d'activité s'offrait à lui. De récentes fouilles venaient d'être faites en Asie-Mineure, notamment en Mésopotamie, qui avaient ramené au jour de pures merveilles, des pièces de céramique de formes très simples, revêtues d'émail uni, qui, par leur séculaire séjour dans la terre, s'étaient enrichies de reflets métalliques, d'irisations, de diaprures vraiment admirables. Et Bing, comme à son ordinaire, chaque fois qu'il se trouvait en présence d'une révélation imprévue de beauté, s'était emballé. En hâte, il expédiait là-bas des gens sûrs et informés, il se mettait en rapport avec les autorités du pays, avec les chefs de mission... quand la mort vint le surprendre.

A la suite d'une série d'opérations chirurgicales particulièrement graves, il s'était retiré durant l'été de 1905, sur les hauteurs de Vaucresson, pour achever sa convalescence. J'allai le voir là; je le trouvai très changé, très amaigri, enveloppé de châles, sous les arbres, malgré la chaleur, mais plein de vie, de vie spirituelle, la vraie vie. Et nous causâmes longuement, d'art, toujours, des primitifs italiens, des cathédrales gothiques, des estampes anglaises et japonaises, enfin de toutes les choses qui, seules, rendent l'existence supportable, font trop brèves les journées, alors que l'on sent tant de trésors de beauté inexplorés, inconnus de soi-même,



UNE SALLE DE L'EXPOSITION DES « ARTS AND CRAFTS », PARIS, 1914.

susceptibles de vous donner de si douces et enivrantes sensations. Puis il voulut nous montrer quelques pièces reçues la veille d'Asie-Mineure. Il y avait une grande jarre couverte d'émail bleu turquoise, d'un bleu miraculeux et changeant, où se mêlaient les bleus ardents des plumes du paon aux bleus tendres des myosotis, les bleus traversés de rayons dorés de la Méditerranée, au printemps, sur les fonds de sable, et des ailes de papillons les plus éclatants, fondus par la patine des âges; et Bing s'exaltait, promenait ses mains avec amour sur les amples formes du vase, s'emplissait les yeux de toute cette splendeur frémissante sous les caresses de la lumière. Il revivait, un sourire de joie éclairait ses lèvres pâles : « Est-ce délicieux, disait-il, est-ce délicieux! » Puis, après une pause : « Savez-vous que j'ai failli mourir?... Je le savais, mais la mort ne me faisait pas peur; je songeais à tous les beaux bibelots qui m'ont passé par les mains, qui m'ont appartenu, que j'ai aimés, dont j'ai joui, et je trouvais que je n'avais pas le droit de me plaindre de la vie... »

Quelques jours plus tard, il rendait le dernier soupir.

IV

Esprit et formation de l'art décoratif anglais moderne. — William Morris. — Ses idées. — Son œuvre. — Ses écrits. — Son influence. — L'homme : souvenirs personnels.

Il est bien porté aujourd'hui, en France, dans les milieux qui se prétendent « informés » et à qui, pour employer une expression vulgaire, « on ne monte pas le coup », de professer de l'indifférence, même un certain dédain, pour l'art décoratif anglais. A l'enthousiasme de naguère a succédé une sorte de mésestime. L'admirable exposition organisée à la veille de la guerre au Pavillon de Marsan par l'*Arts and Crafts Society* sous la présidence de Walter Crane, mort depuis, était loin d'avoir remporté le succès qu'elle méritait et par lequel elle aurait dû être accueillie chez nous. Peut-être venait-elle trop tard ; peut-être, aussi, apportait-elle à ceux qui n'avaient pas suivi de

près le mouvement de rénovation dont William Morris a été l'initiateur, des révélations autres que celles auxquelles ils s'attendaient, et confirmait-elle, d'autre part, ceux qui en avaient été les témoins attentifs et passionnés dans l'opinion que ce mouvement s'était singulièrement ralenti, que l'art décoratif anglais était parvenu, comme ils l'avaient craint, à l'état de stagnation dont je parlais plus haut.

De la part des professionnels, en tout cas, cette ingratitude eut quelque chose de choquant. Les décorateurs français auraient-ils donc si vite oublié tout ce qu'ils doivent à l'exemple et au succès de leurs devanciers d'Outre-Manche, et que c'est d'eux qu'ils ont reçu les bonnes leçons, le stimulant, que c'est eux qui leur ont ouvert la voie, qui de leurs mains ont violenté l'inertie du public, qui ont été les annonciateurs et les propagateurs de cette foi en la dignité et la beauté des arts domestiques, laquelle a réveillé dans notre vieille Europe tant d'énergies sommeillantes et d'espérances mortes? Je ne le crois pas; je pense seulement qu'à nos décorateurs français de 1914, attelés à des recherches infiniment plus hardies que celles dont l'exposition du Pavillon de Marsan étaient le résultat, passionnément épris de nouveauté et de liberté, individualistes à outrance, elle dût faire l'effet d'une exposition rétrospective : ce qu'elle était, d'ailleurs, jusqu'à un certain point. Mais laissons cela.

Le reproche que l'on adresse aujourd'hui le plus communément à l'art décoratif anglais est d'être

demeuré strictement, impitoyablement anglais. Que ne prenons-nous autant de soin de demeurer nous-mêmes français? Que ne nous murons-nous les yeux, comme le font les décorateurs de l'autre côté du détroit, aux tentations extérieures? Que ne cherchons-nous en nous-mêmes nos sources d'inspiration? S'il est exact — et il l'est — que l'art décoratif anglais, est, en effet, demeuré aussi strictement, aussi impitoyablement anglais, cela prouve qu'il est bien l'expression, la cristallisation des mœurs, de l'esprit public anglais.

Mais il ne produit à présent, dira-t-on, plus rien de nouveau; il apparaît figé dans des formules, canalisé dans des règles étroites, et nous n'y trouvons plus les marques de cette spontanéité, de cette fraîcheur d'inspiration, de cette fécondité inventive qui, jadis, nous charmèrent et nous conquirent. Il semble qu'il ait dit tout ce qu'il avait à dire et que ce qu'il dit encore, il le dise de moins plaisante manière qu'il ne le disait il y a seulement quelques années. Puis, et surtout, la sonorité archaïque du langage qu'il parle, les tournures de phrases ou plutôt, de formes médiévales qui lui sont familières, son vocabulaire ornemental, si l'on peut dire, tout cet appareil de traditions dont la plus jeune remonte au XIVe siècle, tout cela nous déroute, nous déconcerte; tout cela qui pouvait avoir sa raison d'être pour réagir contre le classicisme abâtardi, contre l'académisme aveuli qui régnait en Angleterre au milieu du siècle dernier, nous donne l'impression d'un vain maniérisme,

aussi vain que celui de nos architectes et décorateurs officiels qui s'obstinent à penser qu'à l'exception des styles du XVIIIe siècle l'architecture et les arts du décor n'ont rien produit en France de valable et qu'il faut s'en tenir là.

Ces propos ne manquent pas de justesse. Sans doute, en regard du modernisme de nos décorateurs, celui d'un William Morris, d'un Walter Crane et de leurs disciples est tout relatif et leurs œuvres — ce n'est nullement contester leurs mérites ni l'importance des services qu'ils ont rendu au monde civilisé que de le constater — sont directement inspirées de l'esprit et des formes du Moyen Age.

« Nous sommes retournés, écrit M. Christopher Whall, à l'époque de la soi-disant « renaissance gothique », aux arts oubliés du Moyen Age, en les pratiquant toutefois d'une manière académique. Aujourd'hui, fatigués, semble-t-il, du manque de sincérité de ces méthodes, un certain nombre d'entre nous paraissent prêts, et beaucoup se sont rendus aptes, à traiter ces choses en artisans pratiques, et à produire les œuvres d'art comme le faisaient les artistes gothiques : à l'aide de leurs propres mains, ne se bornant pas seulement à les « concevoir » ou à en diriger l'exécution, « mais maniant eux-mêmes outils et matériaux ». C'est cette nouvelle phase artistique qui porte aujourd'hui le nom de « Mouvement de Renaissance des Arts Décoratifs » et elle rappelle étonnamment ce qui s'est passé à l'aurore de l'ère chrétienne et de la civilisation nouvelle ; et les événe-

ments de ces temps-là sont d'un intérêt tout particulier pour nous aujourd'hui, car, à cette période, comme maintenant, il ne s'agissait point d'une race neuve ou sauvage commençant sa carrière à l'origine des choses, mais bien, comme à Sparte, des siècles auparavant, d'une renaissance de la vie simple et sincère au milieu de l'énervement, du luxe et de la décadence.

« Voici donc ce que l'avenir semble nous permettre d'espérer. Il s'est déjà formé dans le vaste champ des arts contemporains une petite Byzance de métiers ayant à cœur d'apprendre à faire les choses par le commencement, à façonner, à marteler, à peindre, à tailler, à coudre, en se débarrassant des théories et des idées académiques, et en s'appuyant sur la simplicité, la sincérité et les matériaux. L'architecte qui condescendra, ou devrions-nous plutôt dire, qui aspirera à être charpentier et maître-maçon, sera vrai directeur de son art, finira bientôt, si les choses continuent de progresser dans la voie qu'elles semblent avoir prise, par trouver autour de lui toute une phalange d'autres travailleurs animés des mêmes dispositions, et il aura ainsi sous la main tous les brillants outils des arts accessoires. Et c'est ce qui fournira la solution de toutes les questions si agitées de « style » et qui ouvrira la voie, plus que tout autre chose, à l'art de l'avenir[1] ».

1. Catalogue de l'Exposition des Arts décoratifs de Grande-Bretagne et d'Irlande au Pavillon de Marsan, 1914.

Ainsi, on le voit, loin de vouloir, en continuant de s'industrialiser, s'adapter à l'évolution de l'heure actuelle, l'art décoratif anglais remonte de plus en plus aux méthodes du passé : voilà la raison de son infécondité ; voilà la raison aussi pour laquelle les fabricants et les industriels d'outre-Manche, qui, il y a quelque vingt ans, faisaient preuve d'une si louable énergie, se bornent aujourd'hui à produire des copies des styles anciens : Sheraton, Chippendal, Hepplewitz, Adams. L'art décoratif anglais moderne, au lieu d'aller de l'avant, rétrograde. Dans les boutiques londoniennes si charmantes jadis, si vivantes, l'on ne voit plus, ou presque plus, que des meubles, que des étoffes décoratives, que des bibelots « de style ».

Ce n'est cependant pas que les hommes de talent fassent défaut; l'art décoratif anglais ne manque pas plus d'ouvriers habiles que de théoriciens. L'enseignement officiel est entre les mains des maîtres les plus savants et les meilleurs : un esprit très large et très libre y règne, plus respectueux que nulle part ailleurs de la valeur individuelle. Et cela ne suffit pas à le revivifier. Que lui faudrait-il? Un chef, un de ces animateurs, dont la présence, si utile qu'elle puisse être partout et toujours, l'est davantage encore dans un pays comme l'Angleterre. Mais William Morris et Walter Crane sont morts. Il manque à l'art décoratif anglais moderne un autre William Morris.

*
* *

« Jusqu'à la veille de sa mort, dit M. André Chevrillon, Sydney Smith a l'ivresse de la vie[1]. » Et ailleurs encore, dans ce beau livre où il évoque avec tant de pénétration la saine physionomie du célèbre prélat de *Combe Florey*, il ajoute, citant le témoignage des contemporains : « L'esprit de Sydney Smith sent la rosée. » Cette ivresse de la vie, ce parfum de rosée, il me semble qu'on peut les retrouver dans l'œuvre de William Morris. Le sentiment, l'amour de la nature, une espèce de simplicité fraîche y dominent : dans ses poèmes autant que dans les cretonnes et les papiers peints qu'il créa, on respire la même atmosphère de naïveté mélancolique, de primitive ingénuité. Sa pensée s'épanouit, ici et là, avec le même élan d'images sincères, de couleurs délicates et joyeuses, de formes primesautières et charmantes. Qu'elle garde la raideur un peu maniérée des figures du Moyen Age, un certain archaïsme, c'est toujours, cependant et malgré tout, de la nature qu'il s'inspire. La juge-t-il imparfaite ou incomplète, il sait l'embellir, l'harmoniser, l'enrichir; à travers son imagination il la transfigure, il la recrée. L'humble fleur, la simple feuille qui l'a séduit, dédaignée jusqu'alors, il en composera, avec

1. *Sydney Smith et la Renaissance des idées libérales en Angleterre au XIXe siècle*, par A. Chevrillon.



SALON PAR BRUNO PAUL, 1902.

sa fantaisie, un rayonnant ou discret motif de décor, pour l'enchantement des yeux et de l'âme. Il la fera éclore ici, s'effeuiller là, s'élancer ailleurs toute joyeuse de sève, s'attrister plus loin dans de la douleur, suivant le rythme logique de son espèce propre; et c'est son histoire éternelle qu'il vient d'inscrire sur cette étoffe, sur ce papier où naguère ne s'étendait que le néant[1].

S'étonnera-t-on, aussi, que cette poésie et cet art aient pu séduire et s'imposer? Au lieu des grandiloquences figées, au lieu des formes conventionnelles et plates, l'une et l'autre s'offraient à tous avec une telle sincérité d'accent, une telle nouveauté ruisselante! Ce fut comme une révélation. La pensée d'un Rossetti, qu'elle s'explique plastiquement ou verbalement, peut demeurer le domaine d'une race d'initiés; mais celle de Morris était bien de nature à aller toucher le cœur du peuple, et ce fut la plus belle victoire de sa vie. « Je ne puis arriver à concevoir que l'art reste le privilège de quel-

1. Il faudrait décrire minutieusement chacun des papiers peints, des velours, des damas de soie, des tapis, chacune des cretonnes, des fortes étoffes de laine, (*tapestries*), que William Morris a décorés, pour bien faire comprendre l'originalité de cet art. Des compositions comme *le Paon et l'Oiseau* (*tapestry*), *le Jardin en fleurs* (damas de soie), *le Pavot, le Jasmin*, *la Marguerite*, *le Chèvrefeuille* (papiers peints), comme la série de cretonnes qui portent les noms des rivières tributaires de la Tamise : *The Wandle*, *the Lea*, *the Windrush, the Eden*, *the Sivern*, *the Medway*, *the Trent*, fournissent un sujet d'études d'où l'on dégagerait nettement les procédés de technique, la manière décorative de William Morris.

ques-uns, pas plus que l'éducation et la liberté ne doivent être le privilège de quelques-uns, » proclamait-il avec sa mâle énergie.

Pour avoir une école d'art vivante, il faut avant tout, disait-il encore, réussir à intéresser le public à l'art. Il faut qu'il devienne une partie intégrante de sa vie, quelque chose dont il ne puisse pas plus se passer que d'eau et de lumière. La pauvreté et la nécessité ne doivent pas être invoquées, ainsi qu'on est forcé de le faire aujourd'hui, comme excuse à la laideur et à la malpropreté. Que l'on construise un palais, une usine ou un cottage, il faut qu'il soit compris avant tout de manière à être agréable à l'œil; si l'on construit un chemin de fer, on ne doit en accorder la concession qu'à la condition expresse de détruire le strict minimum de beauté naturelle, même quand cela risquerait d'accroître les frais d'établissement.

Tout le mouvement d'art industriel auquel nous assistons est né de là, de ces simples principes, de ces simples vérités, que William Morris passa sa vie à propager et à mettre en pratique; et l'on peut dire que peu d'initiatives individuelles furent aussi fécondes en beaux résultats. Le premier élan donné, l'Angleterre suivit, et après elle l'Europe et le monde entier. C'est une vraie renaissance. Née dans la petite boutique de Morris, à Red-Lion Square, vers la fin de 1861 — la première raison sociale, devenue depuis *Morris and C°*, fut d'abord *Morris, Marshall, Faulkner and C°* — elle rayonne aujourd'hui par l'univers civilisé. « Il faudrait, a écrit très

judicieusement M. Augustin Filon, pour mesurer l'influence exercée par la maison Morris sur le goût public, avoir visité une maison anglaise vers 1860 et même vers 1870 et la visiter de nouveau maintenant. Il faudrait avoir vu les gros meubles massifs, incommodes et bêtes, les terribles sofas de crin et d'acajou, les tablettes de cheminée et les étagères de coin garnies de coquillages, de hideuses potiches... ces papiers à sujets, dignes de nos cabarets de village, tout ce bric-à-brac sans forme et sans prix, dont un cordonnier de Tottenham Court Road ne voudrait plus et dont un pair du royaume se trouvait très fier. »

La bonne nouvelle se répandit vite, grâce à Morris et à ses amis. Il allait lui-même, prêchant, conférenciant, payant toujours de sa personne, doué d'une activité prodigieuse, infatigable, et sa croisade a triomphé. « On ouvre des cours de dessin, des musées dans tous les grands centres industriels... Birmingham, Manchester, Sheffield, deviennent, par une paradoxale révolution, des centres artistiques... Watts et Burne-Jones prêtent leurs plus belles œuvres à Toynbee-Hall, où viennent se reposer, s'instruire et apprendre à goûter le beau les pauvres travailleurs de l'East-End londonien. Cette collaboration des artistes et du public a produit une renaissance, par une pénétration, jusqu'alors inconnue, de l'art et de la vie pratique : dans l'architecture des maisons, dans la forme du mobilier, dans la couleur et l'emploi des étoffes, on a créé un genre de beauté,

résultant de la parfaite appropriation de chaque chose à son objet et réalisant le vrai dans l'utile. Le mobilier simple de l'ouvrier aisé de Birmingham et le hall magnifique du riche manufacturier portent la trace des mêmes influences, l'effet produit par cette éducation nationale [1]. » Les programmes d'art, dans les écoles, comprennent « tous les genres de dessin, avec leurs multiples applications à l'industrie » [2]. Le rapport annuel du *Science and Art Department* recensait, il y a quelques années, plus de « deux millions trente-cinq mille élèves dans les classes d'art (dans ce dernier chiffre sont compris plus d'un million neuf cent mille enfants des écoles primaires recevant l'enseignement du dessin) » [3].

Ainsi se trouve accompli le vœu le plus cher de William Morris.

Cette conception du bonheur dans l'art, de l'art joyeux comblant l'âme, emplissant la vie humaine de la satisfaction d'un idéal conquis, cette conception du travail heureux, Morris et ses disciples ont, sans doute, été les premiers à la mettre en pratique, avec d'autant plus d'ardeur généreuse et de succès qu'elle correspondait mieux à leur tempérament et aussi à un état d'esprit particulier. Mais c'est à Ruskin il

1. Max Leclerc, *Les Professions et la Société en Angleterre.*

2. Max Leclerc, *L'Éducation des classes moyennes et dirigeantes en Angleterre.*

3. Max Leclerc, *L'Éducation des classes moyennes et dirigeantes en Angleterre.*

faut le dire, qu'en revient la vraie gloire. « On peut prouver, dit-il, d'une façon irréfutable, que Dieu n'a pas destiné l'homme à vivre dans ce monde sans travailler, mais il me paraît non moins évident qu'Il a destiné l'homme à être heureux dans son travail. Il a écrit : Tu gagneras ton pain « à la sueur de ton front » et non pas « au brisement de ton cœur »... Le fait d'être malheureux est en soi une violation de la loi divine et la marque d'une espèce de folie ou de péché dans la façon de vivre. » Le bien-être matériel est donc directement dépendant du bien-être moral. Ce bien-être moral, chacun y a droit et chacun le peut conquérir. Un homme peut toujours, s'il le veut avec énergie, à quelque classe qu'il appartienne, faire preuve de dignité, de courage, aimer la vérité, devenir un « gentleman » dans le sens le plus large et le plus noble de ce mot. S'il est vrai, en effet, *qu'aucune grande chose intellectuelle n'a jamais été faite par un grand effort* pour la simple raison « qu'une grande chose ne peut être faite que par un grand homme et qu'il la fait, lui, *sans* effort », il paraît également incontestable que cela ne saurait s'appliquer aux choses morales. « Nous devons donner toutes nos énergies au travail de l'âme, dans la grande bataille avec le Dragon, et l'on ne conquiert le royaume du ciel que par la force. » Que l'on soit un homme de génie ou un simple artisan, il s'agit de travailler dans la tranquillité, dans la sérénité, dans le calme. Un grand homme accomplira de grandes œuvres, un humble ouvrier

d'humbles œuvres, mais pour l'un comme pour l'autre leurs œuvres ne seront bonnes et honnêtes que si elles ont été accomplies dans la paix ; si au contraire elles ont été accomplies dans de l'agitation ambitieuse, elles seront toujours fausses, vides et méprisables. Ce ne sont ni « les agonies, ni les déchirements du cœur », qui les rendront meilleures.

L'existence et l'œuvre entières de William Morris offrent une admirable et complète application de ces beaux principes. Il travailla sans cesse avec une espèce d'acharnement joyeux et dans une rayonnante paix morale. Pour créer les innombrables modèles décoratifs qui portent la marque de son originalité, aussi bien que pour écrire ces abondants poèmes où il se plaît à faire revivre les vieilles légendes dans des rythmes d'autrefois, il lui fallut pénétrer toute l'histoire et tous les secrets des âges disparus, aller jusqu'à leur âme, pour se l'approprier, pour se l'assimiler. Il le fit sérieusement, avec cette conscience réfléchie et profonde qu'il apportait dans tous ses efforts. Au lieu de simplement poursuivre l'œuvre de ses devanciers, telle que les générations l'avaient transmise, il puisa aux sources mêmes, dédaignant les perfectionnements que le travail des âges avait légués, remontant aux époques où tel procédé d'art avait atteint son plus parfait épanouissement. Il y apprit la beauté du travail manuel, le respect de l'effort humain, la puissance de l'individualité, le culte de la perfection, l'amour de la logique et de la

clarté. Le Moyen Age ne parvint pas à combler seul son ardeur d'étude : il explora de son regard sagace toutes les vieilles civilisations de l'Extrême-Orient où l'art décoratif a produit de si radieuses poussées. Il enrichit son imagination de toutes les formes ornementales que possède le trésor du monde hindou et persan. Je me souviens l'avoir entendu parler avec autant d'enthousiasme et d'ardeur de la cathédrale de Beauvais, qu'il jugeait la plus miraculeuse et la plus parfaite, que d'un merveilleux tapis persan qui ornait la salle à manger de Kelmscott House. Du jour où il lui vint à l'esprit d'imprimer des livres, il se plongea dans l'étude de toutes les richesses que nous a léguées le Moyen Age, n'entreprit rien avant d'avoir accumulé tous les documents, toutes les connaissances nécessaires. Les caractères de jadis l'enchantaient, mais il les jugeait trop archaïques pour notre époque. Il en créa de nouveaux où l'on sent revivre la tradition des grands maîtres de l'imprimerie et où pourtant s'affirme une forme nouvelle. Il fit revivre pour les illustrer, l'art tombé en désuétude de la gravure sur bois, se souciant avec un soin minutieux de l'harmonie de la mise en page, de la valeur des ornements qu'il composait selon l'importance du texte, afin que les uns ne fissent que compléter l'autre, partie intégrante du tout. Des livres comme *La Légende dorée*, comme le *Chaucer*, pour lequel Burne-Jones grava des bois d'un si pénétrant caractère, resteront des chefs-d'œuvre.

On comprend aisément la haine que nourrissait un

tel artiste du machinisme moderne, de l'industrialisme contemporain, de cette production à outrance qui a remplacé dans le monde le travail naturel, normal, simple et sain. A Merton Abbey, où il installe ses ateliers, il n'y a pas une machine à vapeur. Les cretonnes, les velours s'impriment à la main ; c'est sur des métiers construits par Morris lui-même, d'après les vieux modèles, que se tissent ces belles tapisseries d'après les cartons de Burne-Jones, qui peuvent prendre place à côté des plus impeccables chefs-d'œuvre de l'art d'autrefois. Depuis les premiers essais dans cet art que tenta Morris — c'était, si je me souviens bien, la *Fille aux oies*, d'après un carton de Walter Crane — vers 1881, d'admirables œuvres sont sorties des métiers de Merton Abbey : *L'Etoile de Bethléem*, *La Légende d'Arthur*, où se retrouve dans toute son ampleur le style de Burne-Jones. Quant aux ouvriers qui exécutent ces tapisseries, ce sont de véritables artisans, dans toute la force du terme. Les cartons d'après lesquels ils travaillent sont généralement très sommaires, établissant seulement les grandes lignes de la composition et n'offrant que fort peu de détails, sauf pour les visages et les mains des personnages. La coloration est à peine indiquée, le choix et l'arrangement des teintes reste du domaine des exécutants, qui sont de vrais artistes et non pas « des machines animées ».

Par son exemple, autant que par ses prédications, il aura formé des générations d'ouvriers d'art ; il leur



SALLE A MANGER PAR PETER BEHRENS, 1902.

aura communiqué sa rage contre la laideur, son amour de la beauté. Il leur a parlé le langage qu'ils pouvaient comprendre, avec cette bonhomie mêlée de violence qu'il avait et qui était si convaincante. Il détestait tout ce qui est prétentieux et compliqué en art. Il aimait les vieilles maisons, toutes simples, toutes franches d'architecture, si humbles fussent-elles, « ces familières maisons et ces petites églises de campagne » qui ont une « beauté traditionnelle si expressive ». — « Si vous ne sentez pas la beauté d'un petit cottage gris qui a survécu à tant d'orages et de mauvais jours, encore solide et résistant; si vous ne sentez pas la beauté d'une petite église de village, toute débordante de l'histoire de ses siècles, vous ne pourrez jamais sentir la beauté d'une majestueuse cathédrale. » Ainsi s'exprimait-il devant les élèves de l'École d'art de Birmingham, cherchant à leur inspirer la rébellion « contre cette tyrannie composée d'utilitarisme et de dilettantisme qui entrave la vie de l'art ». Et il ajoutait, dans une conférence au *Trades Guilds* :

Vous, dont les mains font ces choses qui devraient être des œuvres d'art, vous devez être des artistes, et de bons artistes; c'est alors seulement que le public s'intéressera à vos efforts... Cela ne vaut-il pas mieux que de travailler sans espoir parmi la foule de ceux que l'on appelle ridiculement des manufacturiers, c'est-à dire des ouvriers manuels, quoiqu'ils n'aient jamais de leur vie su travailler de leurs mains et qu'ils ne soient rien de mieux que des capitalistes et des marchands ?

De là au socialisme de Morris il n'y a qu'un pas, et tout son socialisme est là, après tout. Il revendique les droits du travail manuel contre la machine, contre les « capitaines d'industries », selon le mot de Carlyle. Socialisme sentimental, a-t-on dit avec juste raison, socialisme d'une âme ouverte à la pitié, socialisme de poète qui s'exile dans les régions rêvées d'une humanité heureuse pour échapper aux laideurs désenchantantes de son époque. « Le vrai rêve de M. Morris est une société sans maîtres ni lois, une société où chacun serait libre[1]. » Ce monde idéal, Morris nous en a donné une description infiniment séduisante, certes, dans son livre *News from nowhere (Nouvelles de nulle part).* « Je ne crois pas que depuis la *République* de Platon, le socialisme ait donné au monde une œuvre d'un art si parfait[2] ». Le charme doux et fort, la puissance d'évocation qui caractérise l'œuvre littéraire de William Morris, s'y reflète dans toute sa plénitude. Il avait plus qu'aucun autre le don de faire vivre par des images les généreuses fantaisies de son cerveau, et que ce fût sa conception du bonheur humain qu'il contât dans ses romans ou les héroïques récits des légendes anglo-saxonnes et des sagas islandaises qu'il fît revivre dans ses poèmes, qu'il s'agît d'exposer ses idées sur l'art ou de défendre ses convictions politiques, c'était toujours le même élan, la même sincérité brûlante, la même forte ardeur qui l'animait. Il était né

1-2. T. de Wyzewa, *Le Mouvement socialiste en Europe.*

poète dans le sens étymologique strict du mot; au lieu de s'embarrasser dans l'énorme culture qu'il possédait, elle le poussait au contraire et l'excitait à la production. Une grande diversité d'idées, d'images, d'évocations emplit ses livres d'une espèce de tumulte. C'est un flot qui passe et vous emporte et vous ravit à la réalité. N'essayez pas de le juger avec les procédés usuels de la critique : vous vous perdriez dans le labyrinthe fleuri de ses conceptions. Il voit l'antiquité comme un homme du xv[e] siècle ; le sentiment du Moyen Age vit en lui si intensément ! Ne croyez pas que ce soit un système, une méthode : il est trop impulsif et trop primesautier pour cela. On raconte qu'il écrivit un jour d'un seul jet sept cents vers de sa traduction d'Homère. *The Earthly Paradise* est conçu et exécuté avec l'abondance de certains tableaux des primitifs italiens où se pressent autour du principal sujet, dans une série de compartiments, mille figures où l'artiste se plaît à représenter ses idées familières, ses rêves accoutumés. Il y a là toute la verve poétique, la fraîcheur souriante de Chaucer, avec parfois — tous les esprits délicats s'accordent à l'avoir ressenti — le charme de Virgile. *La Vie et la Mort de Jason*, au contraire, ont l'ampleur et la simplicité épiques d'Homère, cet héroïsme franc et généreux d'inspiration. La place me manque, hélas ! pour parler, comme il le faudrait, des autres œuvres de Morris : l'*Histoire de Sigurd le Volsung et la Chute des Niebelungs*, *La Défense de Guenevere*, *Un rêve de John Ball*, *Le Bien*

à la fin du monde; de ses traductions des Sagas, en collaboration avec Eirik Magnusson : l'*Histoire de Grettir le Fort*, l'*Histoire des Volsungs et des Niebelungs*; de ses livres de propagande artistique ou sociale : *Espoirs et craintes pour l'art décoratif*, où il réunit les conférences qu'il fit de 1878 à 1881, à Birmingham, à Londres, à Nottingham; de ses *Nouvelles de nulle part* et de ses *Signes de changement*, où il consigna ses meilleures pensées de rénovation socialiste.

Et à côté de son œuvre de poète et d'artiste, ne faudrait-il pas étudier longuement encore son œuvre d'homme, les belles créations auxquelles il a attaché son nom, comme l'*Arts and Crafts Society* qui a donné une si vive impulsion au mouvement d'art industriel, comme l'*Association pour la conservation des vieux monuments*. On lui a beaucoup reproché, dans son pays, de s'être laissé entraîner à des compromissions en fondant, par exemple, la *Fédération socialiste* et la *Ligue socialiste*, en faisant cause commune avec les socialistes allemands, mais jamais cependant on ne s'est permis de soupçonner sa sincérité ni son désintéressement. C'était encore, après tout, une façon à lui de se créer des rêves, d'oublier, dans l'espoir illusoire d'un monde plus harmonieux et où règnerait seule la Beauté, « les six comtés couverts de fumée », d'oublier « les ronflements de la vapeur et les coups de piston ». Se fit-il jamais entière illusion sur l'efficacité de ses efforts pour hâter la conquête de ce « paradis terrestre » dont

il avait évoqué les douces splendeurs? Il est permis peut-être d'en douter. Ne s'écriait-il pas un jour avec mélancolie :

Rêveur de rêves, né hors de mon vrai temps,
Pourquoi tenterais-je de redresser ce qui est tordu ?

Et n'est-ce pas de ses lèvres aussi que tombait un jour cette plainte désenchantée, d'un si profond accent de détresse :

Nous avons haï la mort, ne sachant pas ce qu'elle signifie;
Nous avons aimé la vie, à travers la feuille verte, à travers la
[feuille desséchée,
Quoique nous connussions encore moins son but ;
La Terre et le Ciel à travers des années et des années sans
[nombre,
Lentement changeantes, n'ont été pour nous que de beaux
[rideaux
Suspendus autour d'une petite chambre, où jouent
Les larmes et les sourires des jours vides de l'homme.

Je voudrais encore évoquer d'après divers portraits et d'après quelques impressions personnelles l'aspect extérieur de William Morris. Le lendemain de sa mort, un correspondant du *Daily Telegraph* l'a fixé en traits significatifs, à l'époque de la trentaine : « Léonine, dit-il, voilà la seule épithète que l'on pût donner à la tête de Morris, avec son front massif, ses cheveux hérissés et l'énorme barbe

cachant la structure de son menton. Il y avait aussi en lui de l'ours, une certaine singularité dans ses manières et ses gestes, bienveillant certes tant qu'on ne le contrecarrait point, mais difficile à convaincre et fort capable de vous bousculer de quelque mauvais coup de boutoir. » Cette dureté apparente, ses yeux la corrigeaient « les vrais yeux de l'idéaliste, rêveurs, méditatifs, accoutumés à l'attendrissement, l'espèce d'yeux enfin que devait avoir *le chanteur fatigué d'un jour vide* ». Plus tard, à l'époque des beaux jours de la *Ligue socialiste*, quelqu'un qui signait « Un camarade » dans la *Westminster Gazette*, le représentait pareil à « un grand enfant, franc, impulsif, cordial et toujours tout entier à la joie du moment. Son intimité était fortifiante, tonique, comme une brise marine dans un ciel clair, tant il y avait en lui de robustesse, d'élan et d'amour de la vie — de la simple vie ! »

« Cet homme que l'on ne pouvait connaître sans l'aimer, avec ses grandes sympathies, son dédain des conventions, sa hautaine liberté d'esprit, son ardeur toute juvénile dans l'amour et dans la haine autant que dans le travail, gardant un cœur d'enfant sous la sagesse des années, cet homme laisse dans la mémoire de tous ceux qu'il a honorés de son amitié le souvenir ineffaçable d'un roi parmi les hommes[1]. »

Tous ces traits me semblent exacts et complètent

1. *Westminster Gazette*, 5 octobre 1896.

bien mon souvenir du Morris que j'ai eu l'honneur de connaître. Y ajouterai-je l'impression d'une sorte de timidité dans le regard, une bonhomie charmante du geste et de l'attitude? L'ours de 1865 s'était apaisé; l'âge était venu, la vie avait passé sur lui, marquant son front de sereine grandeur.

J'ai eu l'occasion de l'approcher à plusieurs reprises : je le revois dans sa maison d'Hammersmith et dans les ateliers de la *Kelmscott Press* d'où sont sortis tant de beaux livres dignes de prendre place à côté des plus parfaits chefs-d'œuvre typographiques des siècles morts; je le revois dans la boutique d'Oxfort-street, et dans les salles inondées de lumière de cette vieille maison de *Merton Abbey* où en pleine nature, sur les bords de la Wandle, il avait installé sa manufacture d'étoffes imprimées et tissées, de papiers peints, de tapisseries, de meubles. Le souvenir des heures que j'ai passées dans la compagnie de William Morris me demeure inoubliable. Tout respirait autour de lui la santé et la joie du travail heureux et l'on se serait cru transporté plusieurs centaines d'années en arrière, parmi les artisans et les artistes qui, sous la conduite autoritaire et paternelle du maître-d'œuvre édifiaient les hautes maisons de Dieu et les humbles demeures des hommes, achevaient les merveilles de pierre, de bois, d'émail, de fer dont la prodigieuse perfection éblouit encore nos yeux.

Mais William Morris, quelque grande que fût sa tendresse pour les époques disparues, avait le sens

des réalités présentes, des vérités contemporaines. Il était à la fois un homme d'avant la Renaissance et un homme de la fin du XIXe siècle, et je ne doute pas qu'il aurait su trouver aux problèmes en face desquels sont placés les décorateurs anglais d'aujourd'hui des solutions satisfaisantes et tout autres que celles où ils se sont arrêtés. Le promoteur de ces belles institutions comme l'*Art Workers Guild*, comme la société des *Arts and Crafts* avait une conception trop démocratique de l'art décoratif, le grand créateur de beauté qui voulait que l'art fût fait par le peuple et pour le peuple, avait une vision trop nette des conditions économiques de son temps pour ne pas être parvenu à détruire les préjugés sur lesquels me paraissent vivre à l'heure actuelle les décorateurs d'Outre-Manche et dont les quelques lignes de M. Christopher Whall que je citais plus haut pourront suffire à donner une idée.

On m'objectera qu'il y eut toujours antagonisme entre les idées de Morris et ses réalisations pratiques, que les objets qui sortaient de ses ateliers furent toujours de prix relativement élevés, que ce n'a guère été le peuple, pour qui il prétendait que l'art devait être fait, qui s'est trouvé à même d'en devenir acquéreur et que l'on n'a jamais vu d'ouvrier entrer dans la fameuse boutique d'Oxford-street pour y faire quelque emplette. Il est vrai ; la façon dont Morris travaillait, le souci de perfection qu'il apportait à la mise en œuvre de ses modèles, la probité des matériaux qu'il employait, l'absence



CHAMBRE A COUCHER, PAR KARL BERTSCH, 1910.

de toute machine dans ses ateliers, l'unique usage qu'il y faisait de l'outil humain, empêchaient que ses productions fussent, comme il le souhaitait avec la plus sincère ardeur, à la portée de tous. Mais il n'est pas moins vrai que c'est la seule parole et le seul exemple de Morris qui tira de leur sommeil les arts décoratifs anglais, qui leur insuffla la vie, qui stimula le zèle, si fécond durant près de trente ans — les trente dernières années du XIXe siècle — des industriels anglais, qui ouvrit la voie à toutes les tentatives par lesquelles fut entièrement modifié le décor de la vie publique et de la vie privée anglaise.

Et nous-mêmes, n'oublions jamais que c'est à la parole et à l'exemple de Morris et de son école que nous devons de pouvoir vivre dans d'autres intérieurs que ceux où nous vivions aux environs de 1880-1890 et que c'est du pays des brouillards que nous est venue, tant au propre qu'au figuré, la lumière. La clarté est entrée dans nos maisons avec ces étoffes de fleurs joyeuses, avec ces papiers peints aux fraîches couleurs, avec ces poteries chantantes, avec ces objets de métal poli, de cuivre rouge, si nets et si francs, avec ces boiseries de teintes claires, avec ces soies, ces velours, ces tapis aux ornements appropriés, avec ces meubles d'architecture si simple et si utilitaire, dépouillés de tout superflu, avec enfin, tout ce que cet art nous apportait de jeune, de floral, de vivant, de nouveau, de logique, de rationnel. Nous étions si fatigués déjà par les abus de sculpture de nos ébénistes, l'en-

combrement ornemental qui sévissait alors, les affreuses draperies, la prétention de nos objets usuels, les tonalités lourdes et vulgaires de nos papiers peints, de nos boiseries, que sais-je? La netteté, la précision de l'art décoratif anglais avait de quoi nous séduire. Il était, aussi, le résultat d'une esthétique nouvelle, ou plutôt, renouvelée, qui avait ses racines dans l'amour de la nature et l'amour de la vie intime, du *home*, du foyer. « Il faut avoir un sentiment très fort, très puissant du *home*, écrivait un jour l'architecte Ernest Newton, pour construire une maison. »

Tout le secret est là du charme qu'a exercé et qu'exerce encore sur nous l'architecture domestique anglaise, et c'est cela aussi qui constitue sa haute valeur et artistique et sociale. Et quand Ernest Newton proclame la féconde vérité morale que je viens de citer et quand Walter Crane affirme que les trois grands principes de l'art décoratif sont : « l'absolue simplicité (l'ornement n'étant nullement essentiel dans la décoration); la nécessité d'une idée une et l'unité parallèle du sentiment; l'expression, enfin, de l'époque présente », et quand il ajoute que « lorsque l'architecte et le décorateur ne sont pas une seule et même personne, ils doivent travailler de concert, dans une intimité absolue et unir tous leurs efforts en vue d'un but unique, car l'idée décorative qui convient à chaque chose est une et ne peut être exprimée que d'une façon » — l'on peut dire qu'ils formulent les préceptes de la plus logique, de la

plus généreuse, de la plus féconde esthétique. Et, aussi, et surtout, de la plus pratique et de la plus vivante, de celle qui, au lieu de faire de l'architecture et de l'art décoratif ce qu'en ont fait durant trop longtemps chez nous les pontifes de l'enseignement officiel, des arts de la mort, en fait les arts de la vie!

V

Esprit et formation de l'art décoratif allemand moderne. — Ses buts, son idéal, ses méthodes. — L'Allemagne à l'exposition universelle de Bruxelles, en 1910.

La façon dont est né, s'est formé et développé l'art décoratif allemand moderne est aussi différente de celle dont est né, s'est formé et développé l'art décoratif anglais moderne, que celui-ci est différent de celui-là : nul ne l'ignore de ceux qui, depuis l'Exposition Universelle de 1900 où il se manifesta pour la première fois ont suivi son évolution. A Turin en 1902, à Bruxelles, au Salon d'Automne en 1910, à Gand en 1913, on put se rendre compte et de ses qualités et de ses défauts et se faire une idée exacte des causes de son extraordinaire puissance de diffusion.

L'art décoratif allemand moderne est systéma-

tique et autoritaire, dénué de toute spontanéité et de toute fraîcheur d'inspiration, prodigieusement mécanique et peu humain. Il est le produit de la volonté collective plus que de l'instinct et des dons individuels; il est le triomphe de la méthode et de l'organisation. Aux environs de 1890, il était encore dans les limbes; en 1900, il commençait à peine à prouver son existence; à la veille de la guerre, il n'y avait au monde marché qu'il n'eût envahi et où il n'occupât la première place. Admirable effort qu'il serait inutile et déloyal de nier, et d'autant plus admirable qu'étaient plus grandes les difficultés d'ordre artistique en face desquelles se trouvait l'Allemagne au moment où, ayant compris l'importance qu'il pouvait y avoir pour elle, au point de vue économique, à prendre la tête de ce mouvement, elle s'attela à cette tâche.

Les dons artistiques de l'Allemagne n'ont jamais été que limités. Ni en peinture ni en sculpture, si l'on excepte Durer, Cranach, Grünewald, Peter Vischer, l'Allemagne n'occupe dans l'histoire de l'art plastique le premier rang; en architecture et en art décoratif, ce n'est nullement la calomnier que de constater qu'elle n'a produit aucune de ces grandes œuvres souveraines où s'incarne l'âme d'un pays, et qu'elle n'a généralemeut fait que s'inspirer des créations étrangères.

Ce qui n'empêche que le jour où l'Allemagne a senti la nécessité de posséder un art décoratif moderne, elle n'a rien négligé pour y parvenir et il

faut bien avouer qu'elle y est parvenue. Quel que soit cet art décoratif allemand moderne, que nous y trouvions, nous autres Français, tout ce qu'il faut pour qu'il ne nous soit point sympathique, — même en faisant abstraction de toutes les raisons, autres qu'artistiques, que nous en avons — que ses qualités mêmes, car il en possède incontestablement, ne puissent que nous déplaire, il existe, et il l'a prouvé, et il ne tardera pas à le prouver encore.

Sa force, en effet, est surtout économique. « L'art industriel allemand comprend qu'il ne s'agit pas d'une simple question d'esthétique, mais d'une question vitale. Il comprend que ce qui fait demander impétueusement la rénovation de l'éthique professionnelle dans toutes les branches manufacturières, c'est l'instinct de conservation nationale. De jour en jour, l'industrie se rend mieux compte qu'il lui incombe de suppléer aux vénérables arts domestiques et populaires qu'elle anéantit lentement, mais sûrement, au travail manuel que le travail à la machine remplace de plus en plus, par une création nouvelle, d'une beauté tout aussi éthique ; que le reproche de travailler aussi mal qu'à bon marché doit cesser de peser sur elle : en quoi le plus tôt est le mieux, aussi bien au point de vue économique pratique que de l'amour-propre national... Il importe que la relation entre l'importation et l'exportation tourne de plus en plus à notre avantage, d'une manière telle que l'importation finisse par ne plus consister qu'en matière première ou en articles de

vulgaire fabrication, mais que le gros de l'exportation n'embrasse au contraire que la production qualitative, laquelle suppose un artisan de race, habile, créateur, et possède cette valeur créée par la main-d'œuvre qui est la source de richesse la meilleure et la plus durable. Il importe de créer une industrie d'art qui soit susceptible de devenir une industrie universelle, car c'est en elle qu'est déposé le maximum d'énergie nationale; il importe d'être moderne à la façon dont l'ont été les peuples du glorieux passé dans leur œuvre d'une impérissable valeur civilisatrice et dont le sentiment de vitalité puissamment nourri a porté des fruits qui font encore nos délices[1]. »

On ne saurait être plus explicite : l'ambition suprême de l'art décoratif allemand est de devenir une industrie universelle, l'art décoratif allemand est pangermaniste (*Deutsche Dekorative-kunst über alles*); il l'était, du moins, dira-t-on; je suis bien sûr qu'il l'est encore, et qu'il le sera demain plus qu'il ne l'était hier. Que demain l'Allemagne ait la possibilité de prendre part à quelque grande exposition, et nous verrons l'art décoratif allemand ne rien négliger pour s'y imposer avec la même autorité, la même ampleur, la même magnificence que naguère.

L'Allemagne, malgré sa défaite, n'a renoncé à rien; les décorateurs et les industriels d'art allemand, si

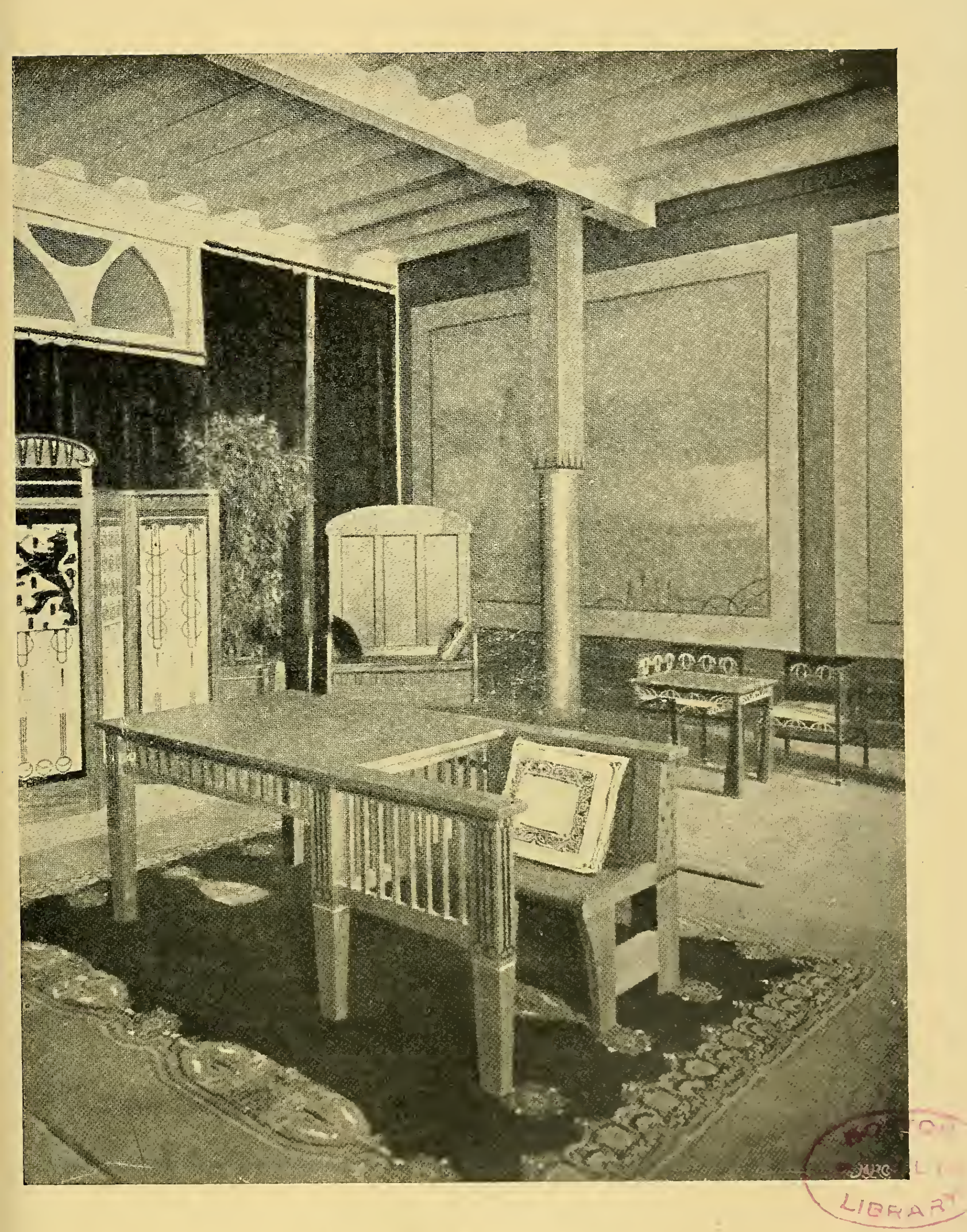
1. Karl Scheffler. Catalogue officiel de la Section allemande de l'Exposition Universelle de Bruxelles, 1910.

ce que l'on m'a dit est vrai, ont mis à profit les deux années qui déjà nous séparent de l'armistice, et ils y ont eu d'autant moins de peine que, pendant la guerre elle-même, leur activité ne se serait, paraît-il que fort peu ralentie.

J'ai gardé un souvenir trop précis de ce que l'Allemagne avait fait, en cet ordre de choses, à l'Exposition de Bruxelles, quatre ans avant la guerre, pour avoir sur ce point le moindre doute.

Ce qui frappait surtout, dans l'organisation de l'art décoratif allemand, autant que dans sa production, c'était la volonté de modernisme dont il était animé.

Tandis qu'à Bruxelles, par exemple, les pavillons de la ville de Gand, de la ville de Bruxelles, de la ville de Liége n'étaient que des évocations plus ou moins réussies de palais des XVe, XVIe et XVIIe siècles, tandis que le Grand Palais du Parc de Solbosch n'était qu'une inspiration du classicisme français, tandis que la ville d'Anvers s'était contentée de rebâtir pour la circonstance, d'après les documents les plus authentiques et de la plus pittoresque manière, il faut en convenir, la fameuse maison de Rubens, tandis que l'Espagne, la Hollande, l'Italie s'étaient logées dans des édifices de style ancien, rappelant un peu trop les constructions en carton qui font la joie des enfants sages, seul le pavillon de l'Allemagne portait la marque d'une recherche audacieuse, volontaire et libre de modernisme et de nouveauté.



HALL PAR WEGERIF, 1902.

C'était peu, vraiment très peu. Car s'il est possible, à l'extrême rigueur, de comprendre la méfiance dont font preuve dans tous les pays les pouvoirs publics à l'égard des architectes et des décorateurs tant soit peu épris d'idées et de formes nouvelles... ou rénovées, quand il s'agit d'édifier des bâtiments destinés à braver les siècles, on ne peut se défendre, en revanche, d'un mouvement de mauvaise humeur en constatant que les mêmes pouvoirs publics n'accordent ni plus de liberté ni plus de confiance aux mêmes architectes, alors qu'il est seulement question de bâtir d'éphémères palais avec des matériaux desquels on n'exige de conserver que durant l'espace d'un matin quelque cohésion. Et c'est grand dommage. Les expositions devraient servir de champ d'expériences, de terrain de manœuvres architecturales, si l'on peut dire, où les architectes auraient le droit de s'essayer en toute indépendance à l'architecture de l'avenir. Au lieu de quoi elles sont devenues le ramassis de tous les rossignols, de tous les ponts-neufs, de tous les laissés-pour-compte, de tous les lieux communs de l'architecture traditionnelle, platement, bêtement et stérilement pastichée, de tous les pays.

L'Allemagne triomphait donc en 1910 à Bruxelles; triomphe qui n'était dû qu'à la force, à la volonté, à l'esprit de discipline et d'enrégimentement dont il n'est point d'Allemand qui ne soit animé; triomphe solitaire et orgueilleux, car il n'y avait, je m'en souviens, autour d'elle aucune chaleur de sympathie, aucun

contact cordial. Dans ce parc de Solbosch, personne ne lui avait tendu la main et elle ne tendait la main à personne. Alors que sous les toits de verre ou les velums de tels ou tels palais internationaux, la France, l'Angleterre, l'Italie fraternisaient dans l'amical voisinage de leur hôtesse, la Belgique, l'Allemagne avait voulu que tous ses exposants fussent réunis, groupés, en rangs serrés, en masse compacte, sous les ailes éployées des aigles impériales. Partout, en ce temps-là, où était l'Allemagne, il fallait qu'elle dominât, qu'elle étonnât, qu'elle intimidât, et elle l'avait fait, cette fois, une fois de plus, avec son absence de grâce habituelle, et sa morgue coutumière.

Le pavillon allemand ressemblait, avec ses dépendances, à un temple protestant ou à un four crématoire « modern style » au milieu d'un groupe de casernes; triste temple et mornes casernes dont les murs étaient blancs et les tuiles noires et les portes flanquées de colonnes noires, avec des urnes funéraires au faîte des pignons. Un « restaurant *de luxe* » aux mêmes couleurs y était attenant : c'était la cantine où, du matin au soir, gravement, germaniquement, pangermaniquement, les sujets de l'Empire venaient s'abreuver de bière de Munich et se gaver de saucisses de Francfort. Ah! l'on n'y avait pas envie de rire! « N'avez-vous pas aperçu, au seuil du pavillon impérial, me disait un jour un bon Belge à la face épanouie, l'inscription dantesque : O vous qui entrez, laissez toute joie à la porte? » Cela était

simplement lugubre. Et cela, cependant, une fois admis le parti pris, ne manquait ni de grandeur ni de nouveauté, — pas le genre de grandeur auquel nous sommes sensibles, nous Français, pas le genre de nouveauté que nous recherchons — à l'allemande.

Et quand, une fois franchies les colonnes noires des portiques, l'on pénétrait, après avoir parcouru les « halles » des machines agricoles, des machines motrices, des machines tout court, les « halles » des chemins de fer, des ingénieurs, de l'industrie, etc., dans l'exposition des Arts de l'Habitation et des Arts Industriels, on ne pouvait s'empêcher d'être impressionné par l'unité de conception qui avait présidé à la composition et à l'exécution du plan et à l'élaboration des moindres détails. Il y avait là quarante-quatre salles qui présentaient des ensembles décoratifs du plus curieux et du plus saisissant caractère : une innombrable armée d'artisans, d'artistes, de professeurs, d'industriels avait ordonné et réalisé la décoration, le mobilier, les vitraux, les pièces d'orfèvrerie, de verrerie, de céramique, de métal ouvré, les étoffes, les tapis, les appareils d'éclairage dont elles étaient garnies.

Si la volonté, la science, l'ingéniosité, l'esprit de recherche, les dons d'assimilation suffisaient à qui les possède pour créer ce que l'on est convenu d'appeler une œuvre d'art, tous ces professeurs de Munich, de Berlin, de Darmstadt, de Hambourg et d'ailleurs et tous leurs élèves et tous les artisans et tous les industriels à qui avait été confiée l'exécution

de tous ces objets usuels auraient été des artistes et toutes leurs productions des œuvres d'art et l'Allemagne se serait affirmée à Bruxelles, comme la nation la plus artiste de l'univers ; mais il n'en était rien. Tout cela était intolérable de lourdeur, de prétention, de faux raffinement; le modernisme même dont tout cela portait la marque devenait bientôt haïssable, et la présence de plus en plus fréquente d'éléments empruntés aux détestables modes germaniques du commencement et du milieu du siècle dernier, à ce style dit « Biedermeyer », dévoilait davantage encore l'impuissance créatrice de ces artistes et de ces artisans. Rien là de spontané; rien là qui ne sentît l'effort, l'étude patiente et impersonnelle, l'adaptation savante, la froide et desséchante méthode, la discipline implacable qui tue l'individualité; et, je le répète, cette volonté même de modernisme, de nouveauté à tout prix, coûte que coûte, n'était qu'exaspérante.

Je me souviens d'avoir passé de longues heures dans ces salles de l'Exposition allemande des Arts de l'Habitation, en quête d'une œuvre, d'une seule où j'eusse enfin senti le frémissement, le jaillissement de la vie, l'élan inconscient de l'être vers la beauté, l'espèce de volupté joyeuse et primesautière qui continuent d'habiter après des siècles le vase du céramiste grec ou du potier japonais, la coupe du verrier vénitien, le bahut du huchier français, l'un des mille objets délicieusement naïfs ou somptueusement précieux qui peuplent les vitrines de nos

musées... et je n'en ai point trouvé une. C'est que les prodigieux artisans des époques mortes et certains artistes décorateurs d'aujourd'hui même, Français ou Anglais, obéissaient et obéissent à des disciplines autres que celles sous la rigidité desquelles se courbent les décorateurs allemands modernes et que nul d'entre eux n'aurait accepté ni n'accepterait les programmes socio-philosophiques et esthético-économiques du goût de celui dont je citais tout à l'heure un extrait. Ils étaient, ils sont des hommes libres, pratiquant librement leur art, et travaillant pour des hommes libres : un peuple d'esclaves ne sera jamais un peuple artiste.

VI

Esprit et formation de l'art décoratif hollandais moderne. — P. S. H. Cuypers et son influence. — H. P. Berlage et ses idées. — La Hollande et les Indes néerlandaises.

C'est en 1902, seulement, à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs modernes de Turin, que l'art décoratif hollandais se manifesta pour la première fois auprès du grand public. Sans doute savait-on déjà qu'il existait, dans les Pays-Bas, une fort intéressante activité vers la rénovation des arts industriels, mais on ne s'était pas encore trouvé en présence des résultats de cette activité.

En 1900, dans les galeries de l'Esplanade des Invalides, à l'Exposition Universelle, les curieux, les gens de goût, les artistes — qui trop souvent, hélas! si extraordinaire que cela paraisse, ne sont ni l'un ni l'autre — s'étaient laissé séduire par la

simplicité raffinée et savante, l'espèce de naïveté primitive et subtile à la fois des quelques œuvres qui y figuraient, trop peu nombreuses cependant pour que l'on pût se faire une idée d'ensemble du mouvement auquel elles se rattachaient et des tendances collectives dont elles étaient le témoignage, assez caractéristiques, en tout cas, pour permettre à ceux qui savent voir, comprendre et déduire, de définir les principes directeurs, les idées maîtresses qui avaient présidé à leur élaboration et de découvrir les rapports existant entre ces œuvres et le milieu où elles s'étaient produites, de reconnaître enfin que la Hollande n'allait pas tarder à prendre rang parmi les nations qui, depuis plus ou moins longtemps, luttent pour engendrer en architecture, dans les arts de l'intimité, du décor, un style moderne.

A Turin, les efforts des artistes et des industriels hollandais devaient, deux ans plus tard, recevoir leur consécration définitive. Des ensembles complets y étaient présentés qui furent accueillis avec la plus grande faveur par le public et la critique. L'art décoratif hollandais moderne, malgré cela, n'a guère franchi ses frontières; il est relativement peu connu en France; on en ignore, chez nous, les origines, on connaît à peine les noms de ceux qui en furent les promoteurs et en demeurent les agents les plus originaux et les plus actifs. Cela tient à plusieurs causes, surtout au particularisme des mœurs et de l'esprit hollandais : indifférent à l'opinion des autres peuples, étrangement jaloux de se suffire à lui-même

et de ne rien devoir à personne, aussi imperméable qu'on peut l'être aujourd'hui aux influences extérieures, il n'est pas de pays plus réfractaire que la Hollande à l'action du cosmopolitisme. Un exemple entre cent : voici des artistes de la valeur de Breitner, peintre au talent vigoureux et hardi, de la valeur de Bauer, aquafortiste à la vision magnifique, au métier prodigieux, qui dédaignent de prendre part aux expositions étrangères, qui vivent retirés dans leur petit pays, qui ne sont connus hors de leurs frontières que de l'élite : être estimés chez eux leur suffit, là se borne leur ambition.

Ce particularisme, tous les Hollandais le pratiquent ; il est un des traits dominants de la race, et la vie moderne ne l'a pas effacé. Rappelez-vous leurs maîtres anciens : tout l'art hollandais est particulariste ; Rembrandt seul s'élève assez haut pour être universel.

Il n'en va point autrement de l'art décoratif hollandais moderne ; et il n'y a là rien d'étonnant. Nulle trace d'influence extérieure n'y est visible. Conception de la forme, conception du décor, tout y est nettement, précisément approprié aux mœurs nationales, tout y est utilitaire. Il ne produit pas ou que très peu d'objets de luxe, d'objets superflus, de bibelots ; il sait avant tout correspondre aux nécessités de la vie courante, de la vie intime, de la vie du plus grand nombre, et satisfaire aux exigences ordinaires de la majorité. Il est, avant tout, rationnel et bien équilibré, peu fantaisiste, peu primesautier ;



HALL PAR CHARLES PLUMET, 1911.

il ne cherche jamais à paraître ce qu'il n'est pas; il méprise l'ornement; il chérit la sobriété, la mesure; il est linéaire; il est architectural, dans le sens strict du mot.

Contrairement à ce qui s'est passé en France, ce sont des architectes qui en ont provoqué l'éclosion. Dès 1856, P. S. H. Cuypers, le futur constructeur du Rijksmuseum, fondait à Ruremonde un atelier de peinture et de sculpture décoratives, auquel il adjoignait bientôt la fabrication du mobilier d'église; en 1885, il aidait à la création des écoles de dessin et d'art décoratif dont la plupart des artistes-décorateurs et des artisans d'aujourd'hui ont suivi les cours. L'effort de Cuypers tendait surtout à remettre en honneur l'architecture des XIIIe, XIVe et XVe siècles. Il était l'admirateur et l'ami de notre Viollet-le-Duc; il était l'intime d'un écrivain de grande envergure, à l'influence féconde et généreuse, Jos. Alberdingk Thym qui remit en honneur l'œuvre de Vondel; les écrits de Thym furent pour les Hollandais de cette génération ce que furent, pour les Anglais, les écrits de Ruskin. Thym était franchement idéaliste, prêchait le retour aux traditions, préconisait la pénétration des arts, de tous les arts en vue d'une renaissance nationale. C'était, contre le terre-à-terre des préoccupations matérielles, des ambitions étroites, sans horizon, une haute parole, ardente et sincère qui s'élevait, une parole de désintéressement, d'enthousiasme, d'exaltation. A Cuypers et à Thym

revient la gloire d'avoir redonné à l'art intégral, à l'architecture, dans les Pays-Bas, la première place. Auprès de ces deux initiateurs, il faut inscrire les noms du peintre-critique Jean Veth qui, le premier, fit connaître en Hollande les idées et les œuvres de William Morris, et de l'architecte Berlage, le constructeur de la Nouvelle Bourse d'Amsterdam, laquelle est un des plus importants monuments d'architecture publique construits en Europe selon les principes modernes, durant ces trente dernières années.

Mais Berlage, tout Hollandais soit-il de naissance et d'esprit, s'est nourri, aux frontières allemandes, du substantiel enseignement de la logique et du rationalisme germaniques qui ne sont pas, chacun le sait, sans étroitesse ni dogmatisme; il est élève de l'École d'Architecture du Polytechnicum de Zurich où le long séjour de Semper laissa le sillage d'un remarquable et fécond exemple. Berlage est une espèce de sectaire qui préfèrerait se laisser couper vif en morceaux que de transiger avec ce qu'il tient pour conforme à la vérité et aux lois de sa conscience. Une volonté de fer, une intelligence prodigieusement lucide, une foi inébranlable dans la suprématie de la raison et les possibilités indéfinies du progrès, tels sont les dons essentiels de sa puissante personnalité? Qu'il manque de fantaisie, qu'il soit peu primesautier, on ne pourrait le nier; mais, dans la conception comme dans la réalisation de ses plans, quelle clarté, quelle conscience, quelle pro-

bité, quels scrupules! Étudiez dans leurs détails les constructions de Berlage, la Bourse d'Amsterdam surtout, et vous serez émerveillés de voir à quels raffinements, sous leur apparence d'extrême simplicité, y peut atteindre l'art du constructeur.

Que tout cela est loin de nous, s'écriera-t-on, que tout cela est donc austère, linéaire, géométrique, dépouillé d'agrément! Il se peut; il est vrai que certaines créations de l'architecture et de l'art décoratif hollandais modernes offrent peu de séduction aux méridionaux que nous sommes et les principes d'ornementation géométrique en faveur à l'Ecole Quellinus, d'Amsterdam, et qu'y enseigne M. de Groot, sont peu faits pour plaire à nos décorateurs : il y a là excès de méthode comme chez nous manque de méthode. Avons-nous donc tant à nous louer, soit dit en passant, de l'absence de principes qui a présidé trop longtemps à l'enseignement de l'art ornemental en France et auquel nous devons l'abus de motifs floraux, si bêtement naturalistes ou naturels contre lequel les décorateurs actuels, les nouveaux venus, plus clairvoyants et plus sobres, ont tant de peine à réagir? Mais revenons à l'art décoratif hollandais.

Il serait injuste de ne l'envisager que des points de vue que je viens d'indiquer. Bien d'autres traits le caractérisent, notamment la très curieuse et très originale façon dont il s'est assimilé les arts de l'Extrême-Orient, et tout particulièrement l'art javanais avec lequel tant de raisons l'invitaient à prendre contact :

le musée colonial de Haarlem a ainsi joué un rôle très important dans la formation des décorateurs hollandais d'aujourd'hui. C'est aux environs de 1890 que commença de se manifester cette influence. Ce mélange de combinaisons géométriques avec la libre fantaisie du Japon et de Java, et aussi les formes rigides de l'hiératisme égyptien pour lequel les artistes hollandais professent un culte, cette fusion d'éléments si divers dans le creuset des traditions morales, religieuses, artistiques de la race ne pouvait manquer de donner des résultats imprévus, infiniment attrayants d'ailleurs et dont les œuvres d'artistes comme Toorop, Zhyl, Dysselhof, Mesquita, Lebeau, Mendès da Costa, Duco Crop, Torn Prikker, pour n'en citer que quelques-uns, nous apportent l'expression la plus variée.

Le remarquable, c'est qu'avec ces apports hétérogènes ne se soit point émoussé chez ces architectes, ces décorateurs, ces artisans, le sens de l'intimité et de l'intimité telle que la conçoivent les Hollandais. Ce sens de l'intimité est l'âme même de la vie hollandaise : l'accord de la vie et de l'art n'a point donc cessé d'être parfait ; celui-ci est le produit de celle-là et celle-là, au contact de celui-ci, plus celui-ci s'affine, s'enrichit, plus celle-là s'affine et s'enrichit, devient riante, plaisante, heureuse.

Nous étions sur le point tout à l'heure, de reprocher à ces meubles, à ces objets usuels leurs lignes trop architecturales, la sécheresse de leur construction, leur absence d'ornementations, de moulurations,

leur allure méthodique et froide, tout ce qui les fait si différents des nôtres. Ce sont d'abord, ne l'oublions pas, meubles et objets d'usage courant, quotidien, moyen et non de parade, de luxe : ils sont utiles avant tout. Ne les considérons pas autrement et pour les apprécier à leur valeur, rappelons-nous ce qu'est la vie de la classe moyenne en Hollande; évoquons ces petites villes des Pays-Bas, délicieuses de propreté, de quiétude, de simplicité confortable, les façades bariolées de couleurs joyeuses, les rues pavées de briques roses, l'exquise familiarité des intérieurs que l'on devine par les portes et les fenêtres ouvertes ou derrière les vitres luisantes. Rappelons-nous les nettoyages du samedi, le branle-bas de récurage qui agite tout le monde, ce jour là; les servantes et les ménagères lavant à grande eau les murs, le sol, les boiseries, frottant les briques du trottoir, polissant les pierres blanches du seuil; tous les meubles transportables installés sur la chaussée et époussetés et encaustiqués et astiqués et surpolis et revernis ; rappelons-nous les mœurs, les manières d'être et de penser, de vivre des hommes et des femmes qui habitent ces maisons d'ailleurs charmantes et qui ont l'air sorties de boîtes à joujoux, et nous trouverons que la façon dont les architectes et les décorateurs hollandais entendent aujourd'hui l'art décoratif est, véritablement, la manifestation de quelque chose de plus profond, de plus intime, de plus vrai, de plus humain, de plus vital qu'une théorie esthétique édifiée de toutes pièces

dans le silence d'une tour d'ivoire par des philosophes solitaires et professée par des professeurs dans les amphithéâtres des académies. Nous ne sommes plus ici dans le domaine des abstractions. Nous sommes sur le terrain solide des réalités concrètes, immédiates, tangibles et, loin de diminuer à nos yeux les mérites de ces artistes qui ont su si bien accommoder leurs conceptions aux nécessités ordinaires de leurs contemporains, cela leur doit donner à nos yeux, cela leur donne plus de prix, une plus haute et plus intime valeur.

CHAPITRE III

CE QU'EST L'ART DÉCORATIF FRANÇAIS MODERNE



DRESSOIR PAR P. FOLLOT, 1912.

I

L'art décoratif français moderne et la centralisation. — Ateliers de guerre. — Nécessité de régionaliser de nouveau l'art décoratif.

L'art décoratif français moderne est presque exclusivement parisien; il ne se pratique, ne se manifeste qu'à Paris; Paris est son centre unique de production; sa clientèle est toute parisienne. Je ne puis m'empêcher de trouver cela très regrettable.

Sous Louis XIV, sous Louis XV, sous Louis XVI, jusqu'à la fin de l'ancien régime, la province française participait, collaborait à la vie artistique du pays; il n'était point de ville, tant soit peu importante, qui n'eût ses fabriques de meubles, de céramique, de verrerie. Sans doute, c'est de Paris que venait la mode, c'est à Paris que se créaient les modèles dont les artistes et les artisans provinciaux tiraient leur inspiration; mais à ces modèles ils

savaient donner un tour bien à eux, un tour local, un air de terroir. Selon les possibilités des matériaux qu'ils avaient à leur disposition, des bois de pays, par exemple, ils modifiaient la construction d'un meuble, en simplifiaient l'ornementation, et cela, avec un tact rare, avec le sens le plus fin de leurs ressources techniques. C'est ainsi qu'entre le Louis XVI provençal et le Louis XVI lorrain se constatent des différences qui en disent long sur l'intelligence et l'ingéniosité des artisans de notre vieille France. Les méthodes de centralisation à outrance du Premier Empire étouffèrent l'initiative provinciale; les industries locales périclitèrent peu à peu; l'emploi de la machine, la rapidité des communications, le prestige sans cesse grandissant de Paris et de tout ce qui se fait à Paris, achevèrent de les ruiner et c'est grand dommage, à bien des points de vue.

Il m'est assez souvent arrivé pendant la guerre de visiter l'un des nombreux ateliers où, sous la direction d'artistes et de gens de goût, des blessés, des malades, des mutilés façonnaient ces mille objets de matières diverses, aux couleurs brillantes, à l'ornementation souvent originale et neuve qui constituent les plus touchants souvenirs de l'époque affreuse et sublime que nous avons alors vécue. Et j'admirais l'habileté de ces hommes qui, hier forgerons ou maçons, charpentiers ou cultivateurs, ouvriers d'usine ou employés de commerce, avaient su si vite s'adapter à leur nouveau métier, en avaient si

vite pénétré et acquis les finesses, j'admirais leur dextérité, leur intelligence, l'intérêt passionné qu'ils prenaient à leur travail, l'espèce de joie enfantine qu'ils éprouvaient à voir sortir de leurs mains rudes ces menues et fragiles choses.

Il y avait là des Français de tous les coins de la France, des Provençaux et des Bretons, des Normands et des Savoyards, des Picards et des Niçois, des Flamands et des Franc-Comtois; tous Français, certes, avant tout, et qui l'avaient héroïquement prouvé en donnant à la patrie des morceaux de leur rouge chair, celui-ci amputé d'une jambe, celui-là d'un bras, cet autre qui avait perdu un œil, cet autre une partie du visage; tous Français, certes, et sublimement et entièrement et simplement Français, mais chacun, cependant, ayant son âme locale, régionale, l'accent de sa province, sa mentalité, ses habitudes de sentir et de comprendre *généralement* françaises, et *particulièrement* provençale, bretonne, normande, picarde, savoyarde... et chacun gardait dans les yeux, outre l'image de sa grande patrie, l'image de sa petite patrie natale, la couleur et la forme des horizons devant lesquels il était né, il avait grandi, et devant lesquels sans doute étaient nés ses aïeux. Et tous façonnaient les mêmes ouvrages de perles, les mêmes petits paniers d'osiers ou de rafia, ornaient les mêmes cendriers, les mêmes vases de terre ou de verre des mêmes ornements, fort plaisants sans doute et de forme et de coloration, mais tous les mêmes, d'après des modèles composés avec talent

par des artistes du goût le plus sûr et le plus raffiné, et ils coloriaient des jouets de bois tourné et découpé, et ils fabriquaient des pochettes de cuir, et ils décoraient au pochoir des étoffes, et sur les tables, sur les étagères, dans ces ateliers improvisés, s'alignaient par centaines les mêmes objets, tous les mêmes, toujours les mêmes, qu'ils fussent fabriqués par les mains des Provençaux ou des Bretons, des Picards ou des Savoyards, des Normands et des Niçois... et ce spectacle m'avait empli d'une grande mélancolie en même temps qu'il faisait naître en moi une grande espérance !

La visible satisfaction qu'éprouvent ces braves gens, me disais-je, à exécuter ces travaux, combien elle serait plus profonde, plus intime, plus vraie, plus normale, s'ils s'employaient à parfaire dans le pays même où ils ont vu le jour, dans l'atmosphère même qu'ils ont respirée en naissant, dans le décor de nature où ils ont grandi, des objets d'usage ou de fantaisie du genre de ceux auxquels ils travaillent là, mais empreints de ce caractère local, de ces traits de terroir qui donnent tant de charme aux productions analogues des siècles passés, telles qu'on les voit encore ici et là, dans les musées et les collections particulières, et chez les gros paysans et chez les petits ou grands bourgeois de nos provinces que l'éblouissant prestige de Paris n'a pas rendu entièrement aveugles aux beautés qui les entourent, ou dans les trop rares centres d'industries rurales où se conservent encore, péniblement vivantes parmi le fracas de la

machinerie moderne, les traditions autochtones! Car il n'est aucune région de notre France qui n'ait possédé autrefois ses céramistes, ses verriers, ses huchiers, ses vanniers, ses ferronniers, ses artisans de tous les objets nécessaires à la vie quotidienne et auxquels ils excellaient à donner un caractère propre, un style personnel, ce qui fait, en un mot, qu'une armoire provençale se distingue d'une armoire normande ou d'une armoire franc-comtoise, une écuelle nivernaise d'une écuelle bretonne, une vannerie flamande d'une vannerie niçoise; de même que les costumes, les moindres ustensiles portaient selon leur origine, leurs traits distinctifs, affectaient de préférence telles ou telles formes, s'ornaient de tels ou tels motifs floraux ou autres, conformément aux lointaines coutumes, à la formation ethnique du groupe social, à la persistance de certaines façons de penser et de sentir remontant à ses origines mêmes, à tout ce que les siècles avaient légué en héritage à ces humbles artistes villageois dont les mains travaillaient à embellir la vie de la petite famille humaine à laquelle ils appartenaient.

Et pourquoi n'en serait-il pas demain comme il en était jadis? Sans renoncer aux conquêtes du progrès, pourquoi ne tenterait-on pas de recréer pour ces hommes que la guerre a privés des possibilités de vivre comme ils vivaient avant, que leurs infirmités vont obliger à mener une existence plus restreinte, plus sédentaire, pourquoi ne tenterait-on pas de

recréer des centres d'activité provinciale d'art industriel où ils se trouveraient moins isolés que dans les grandes villes, en contact plus direct, permanent avec leur terre natale et mieux encadrés aussi et, par suite, plus heureux, ou moins malheureux parce que moins exposés aux tentations, aux déboires, aux amertumes, aux angoisses, aux désespoirs de la lutte pour la vie telle qu'elle se déroule aujourd'hui dans les agglomérations tumultueuses des cités modernes? Et je les rêvais redevenus pareils aux artisans d'autrefois, travaillant soit individuellement, je veux dire pour leur propre compte, soit collectivement, en association, par groupements réduits, formés selon leurs affinités, ou leur habileté technique, ou leur spécialité; travaillant dans des maisons qui ne ressembleraient en rien à ces tristes bâtisses que les philanthropes ont décorées du nom de « Cités ouvrières »; travaillant dans des maisons de petite ville ou de village, au bord de l'eau ou à flanc de coteau, les fenêtres de leur atelier ouvertes sur un bel horizon. Et autour d'eux, d'autres hommes se réuniraient et leurs femmes et leurs enfants, et comme nulle part chez nous, on peut et il faut le dire, ne manquent les artistes et les gens de goût capables de composer, en s'inspirant d'abord des œuvres du passé, puis en en modernisant de plus en plus les formes et le décor, de bons modèles bien appropriés aux conditions de leur matière même, où renaîtraient et se perpétueraient les charmantes traditions des arts décoratifs régionaux, il ne faudrait pas long-

temps pour que ces artisans créent eux-mêmes, ce qui serait encore mieux, leurs modèles.

Qui ne voit l'importance, tant au point de vue économique qu'au point de vue moral, et enfin au point de vue artistique, d'une telle entreprise? Ne serait-ce point là de bon, de vrai, de sain régionalisme? N'est-il pas déplorable, en effet, d'avoir à constater que les gens d'aujourd'hui qui habitent Quimper vivent parmi les mêmes meubles, les mêmes objets usuels, le même décor que ceux qui vivent à Aix-en-Provence ou à Lons-le-Saunier, meubles, objets usuels, décor fabriqué à Paris ou, du moins, d'après des modèles de Paris et selon la mode de Paris et acceptés par le snobisme provincial qui, ayant les yeux sans cesse fixés sur Paris, rougirait de ne pas suivre l'exemple de Paris? Et l'on sait, cependant, quelle bienfaisante influence exerce sur le développement du goût, la présence constante autour de soi, de choses harmonieuses et quelle impression de satisfaction intime, de bien-être matériel et moral on éprouve à vivre au milieu de meubles, d'objets usuels bien adaptés aux conditions particulières des mœurs et du climat locaux, et représentatifs des traditions régionales! Or, cela ne se rencontre presque plus en France : la vie est devenue partout uniforme et uniformément monotone; dans des paysages naturels aussi différents et de formation et de caractère que ceux de la Bretagne et ceux de la Gascogne, que ceux des Vosges et ceux de l'Auvergne, les hautes classes aussi bien que les

classes moyennes françaises habitent, à peu de chose près, les mêmes maisons meublées, à peu de chose près, des mêmes meubles, mangent, à peu de chose près, la même cuisine; les braves gens qui les composent se donnent ainsi l'illusion de ne pas être des provinciaux, ce qui serait pour eux le comble du déshonneur. Ah! que ne mettent-ils, au contraire, leur orgueil, eux qui sont, cependant, dans le fond de leur cœur, si fiers de leur petite patrie, à y faire revivre tout ce qui peut servir à en accentuer la physionomie et le caractère, à en mettre en valeur les richesses naturelles et artistiques!



SALON PAR L. JALLOT, 1913.

II

L'art décoratif français et le tourisme « artistique ». — Un programme inquiétant : « l'Aménagement du pays », « l'Enjolivement du sol ». — Architecture et arts locaux. — Le vrai tourisme « artistique ». — Comment il peut servir au succès de l'art décoratif français moderne, et réciproquement.

Dès avant la guerre, l'on mena campagne dans la presse et au Parlement pour l'organisation « touristique » de la France — touristique... le mot est affreux, mais il dit ce qu'il veut dire — et un grand quotidien prit l'initiative de réunir ce qu'il appelait un peu pompeusement « les États Généraux du Tourisme ». L'idée était, en somme excellente ; la guerre finie, elle revint, comme l'on dit, sur l'eau et l'on ne parla de rien de moins que de créer une sorte de Ministère ou, tout au moins, de Sous-Secrétariat d'État du Tourisme. La question, en ne se plaçant

qu'au seul point de vue artistique, est d'importance capitale, et elle se rattache par des liens trop étroits à la renaissance de l'architecture et des arts décoratifs régionaux pour que je me puisse permettre de la négliger.

Trop longtemps, les beautés de la France sont restées méconnues, dédaignées même par ceux-là précisément que leur instinct héréditaire, leur tradition, les mille liens de toute espèce qui les rattachent à elles ont le mieux préparés à les comprendre et à en jouir, tandis que l'on pouvait assister à ce spectacle étrange, à la fois très flatteur et très humiliant, de les voir admirées et célébrées par des étrangers. Quelles ont été les conséquences de ce singulier état d'esprit au point de vue de la conservation de nos chefs-d'œuvre de nature et d'art, il est, hélas! trop aisé de s'en rendre compte. Combien de délicieux paysages de campagne ou de ville, combien de sites, combien de monuments, humbles ou glorieux, dont le caractère, le charme, l'intime ou grandiose poésie ont été sinon entièrement détruits — et quelquefois ils l'ont été! — du moins gravement altérés par cette coupable indifférence. Pis encore : combien de ruines, combien de désastres irréparables a causé cet irrespect! Qui dressera le bilan de tous les actes de vandalisme, conscient ou inconscient, accomplis depuis un demi-siècle seulement? Une invasion de barbares n'aurait pas saccagé plus sauvagement le sol de la patrie. L'on a pu voir des municipalités, des conseils généraux, de simples

particuliers s'acharner avec une joie démoniaque contre les vestiges du passé, anéantir par plaisir, sous prétexte d'utilité, de modernisation nécessaire, au nom du sacro-saint Progrès, tout ce qui constituait la beauté d'une région, tout ce par quoi elle ne ressemblait pas à une autre, tout ce qui lui donnait sa physionomie propre, tout ce qui faisait son individualité, tout ce que le temps, les mœurs, la continuité des souvenirs, l'attachement d'innombrables générations humaines à ce coin de terre d'où elles avaient germé et grandi et où elles étaient retournées dans la mort, avaient laissé sur son visage! Que de crimes de ce genre ne voyons-nous pas chaque jour commettre, avec cette espèce de tranquille impiété, par les agents patentés de l'utilitarisme et de l'industrialisme moderne, pour défendre, disent-ils en faisant de grands gestes, ce qu'ils appellent dans leur jargon, les droits de la vie! Comme si les vivants avaient seuls des droits sur les lieux qu'ils habitent! Comme si les morts qui y ont été, avant eux, des vivants, qui les ont défrichés, cultivés, fécondés de leur sueur et de leurs larmes, qui y ont bâti la maison et l'église, qui y ont planté les arbres à l'ombre desquels ils se reposaient de leurs peines, qui y ont été heureux ou malheureux, qui y ont accompli dans la joie ou dans la douleur leur tâche quotidienne, comme si les morts n'avaient pas, eux, des droits aussi légitimes et aussi sacrés que les vivants!

Mais voici, nous dit-on, que tout cela va changer, grâce au développement méthodique et rationnel du Tourisme!

Tout d'abord il s'agit d' « aménager le pays ». Grâce au parfait confort, à la méticuleuse hygiène, à la scrupuleuse et élégante propreté des hôtels, à la probité stricte de la cuisine, la France ne tardera pas à devenir un véritable pays de Cocagne. Mais ensuite il faudra s'occuper d'autres articles moins frivoles. Il s'agit des « Arts » et des « Traditions ».

Nul n'ignore que notre époque est une époque où l'on aime l'art, où tout le monde connaît l'art, où tout le monde est artiste, qu'il n'y a jamais eu d'époque, depuis que la terre tourne, où l'on ait autant aimé, encouragé l'art, pratiqué l'art qu'aujourd'hui... Il était donc tout naturel que l'Art occupât la... première place, immédiatement après les industries hôtelières, la Cuisine, l'Hygiène et que l'architecture et l'art local fussent l'objet de la sollicitude de nos régénérateurs les plus autorisés, de même que le respect des styles et la conservation des costumes et des « spécialités locales ». Excellentes idées mais dont je ne sais pourquoi, — simplement peut-être parce que j'ai l'esprit mal fait et que l'expérience me prouve que l'on ne saurait trop se défier des « porteurs de présents » même lorsqu'ils ne sont pas grecs — je redoute l'application.

S'agit-il uniquement de conserver et de protéger l'architecture et les arts locaux ? Dans ce cas rien de meilleur ni qui s'impose davantage. Mais je tremble

qu'il s'agisse bien plutôt de favoriser le genre de bâtir dans le goût et le style d'autrefois qui a valu à la Belgique les gares pseudo-gothiques de Bruges et de Gand et toutes sortes d'hôtelleries, de maisons privées plus ou moins moyenâgeuses; car rien n'est plus haïssable. En ce qui concerne le costume, mon inquiétude n'est pas moindre. Comment réussira-t-on en effet à convaincre les Bretons ou les Auvergnats, les Landais ou les Berrichons des avantages artistiques ou pittoresques qu'il peut y avoir pour eux à demeurer fidèles ou à revenir aux traditions vestimentaires de leur pays? En organisant des concours de costume, en donnant des prix en espèces sonnantes ou en nature à ceux ou à celles qui porteront le mieux leurs costumes? Ne devront-ils porter que chez eux leurs costumes spéciaux, dont la forme, les tissus dont ils sont faits correspondent strictement au climat du pays, à leurs occupations, à leur métier et s'habilleront-ils « comme tout le monde » sitôt franchies les limites de leur province? Puis, dans quel but? Afin d' « amuser » comme disent les peintres, par des taches de couleur plus brillantes et en harmonie plus intime avec le paysage environnant, les yeux des touristes, de même que, sous prétexte de couleur locale, l'on déguise, dans les foires et dans les expositions universelles, des Montmartroises en almées? Pourquoi alors, si l'on adopte ce principe, ne pas faire endosser une armure aux gardiens du château de Chinon, une cagoule à ceux du Mont Saint-Michel, un habit de garde-Suisse à ceux

du Petit-Trianon, et une défroque Directoire ou Empire à ceux de la Malmaison? L'illusion serait complète et cela, j'en suis sûr, enchanterait le touriste le plus exigeant... et tous les touristes le sont.

Notez qu'en même temps, ou plutôt avant tout, les agents autorisés, les entrepreneurs intéressés de l' « aménagement du pays » prônent l'introduction systématique et obligatoire, dans toutes les bourgades de France, de ce qu'on est convenu d'appeler « le dernier cri du confort moderne », de ce fameux confort moderne sans lequel l'homme moderne, vraiment digne de ce nom, l'homme moderne « conscient et organisé » ne peut plus vivre. Comment tout cela se conciliera-t-il ? Comment ces éléments si disparates se combineront-ils? Comment parviendra-t-on à les accorder? Il est permis de se le demander, non sans angoisse, quand on voit de quelle étrange et incohérente manière on y a, ou plutôt on n'y a pas réussi, dans les centres de tourisme intensif où on l'a tenté. Le style habituellement adopté par les bâtisseurs de grands ou de petits palaces, style imposé par les exigences et les besoins de la clientèle spéciale qui les achalande, me paraît en effet, jusqu'à preuve du contraire, ne pouvoir s'harmoniser que vaguement avec le caractère des paysages où on les élève d'ordinaire, qu'il s'agisse d'un site de pleine nature ou d'un décor de vieille ville.

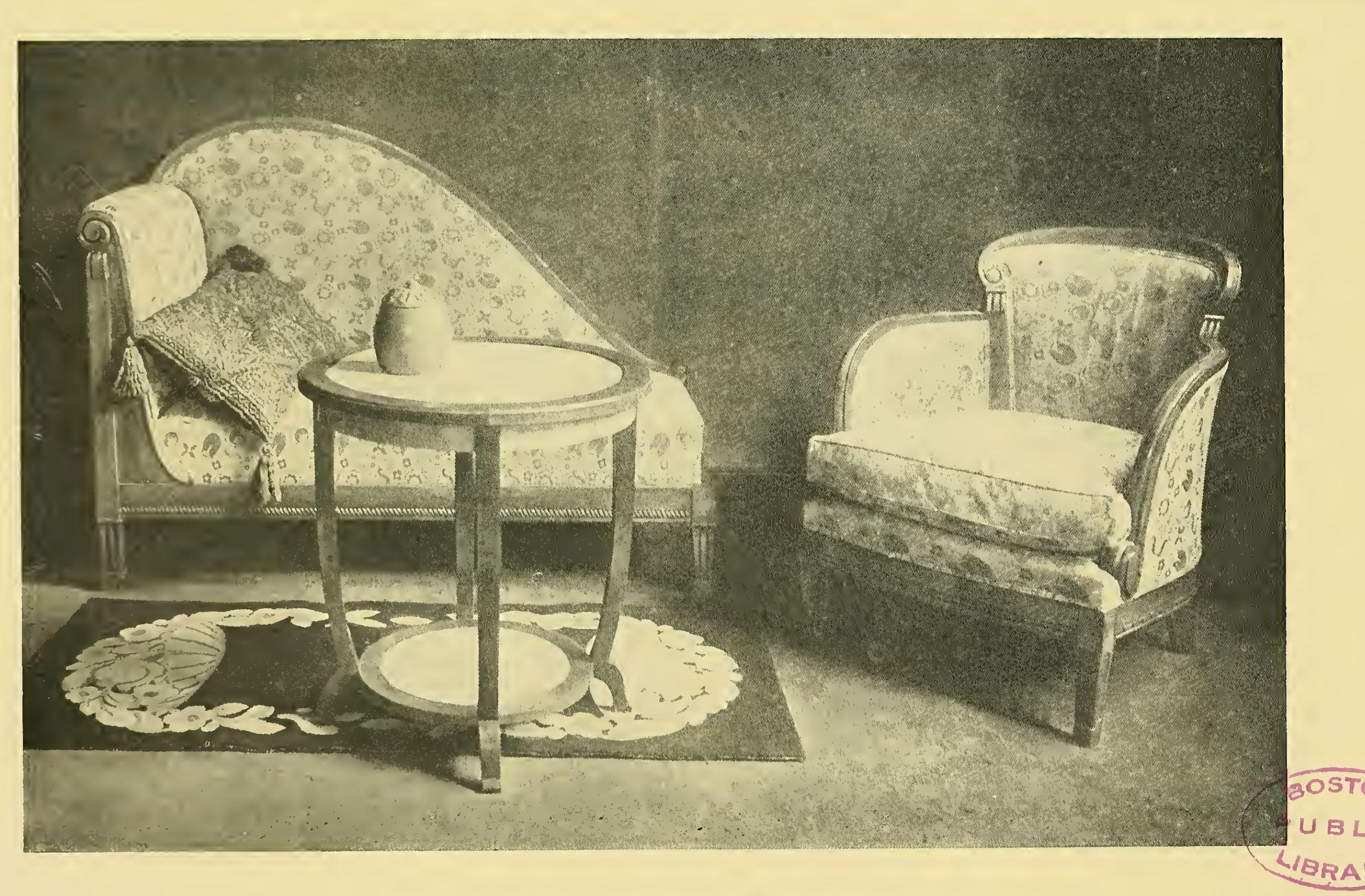
Je sais bien qu'au programme de nos « managers » touristiques figure une rubrique dont le titre seul en dit long : *L'Enjolivement du sol.* L'Enjolivement du

sol ! Ces trois mots ne vous font-ils pas frémir? Quant à moi, ils me glacent des pieds à la tête, car ce qu'ils signifient c'est, il n'y a pas à en douter, la décaractérisation prochaine de tout ce qui conserve encore chez nous quelque beauté intime et discrète. Notre nature n'est-elle donc pas suffisamment belle, nos monuments ne sont-ils donc pas suffisamment beaux qu'ils ont besoin d'être « enjolivés » ! Enjolivés comment ? Enjolivés par qui ? Et pourquoi, s'il vous plaît? Pour flatter les goûts des touristes, lesquels goûts ne peuvent manquer de devenir de plus en plus vulgaires au fur et à mesure que, les touristes étant plus nombreux, l'on aura plus d'intérêt à les satisfaire. Ici encore défions-nous des « porteurs de présents » ! L'expérience ne nous montre-t-elle pas que tout est à redouter de leur part et que rien ne risque d'être plus dangereux que leur zèle, du moment surtout qu'il lui sera possible de se manifester sous le couvert de l'art; il est facile d'imaginer quelles marchandises ne tardera pas à couvrir ce pavillon... enjoliveur !

Que voilà, dira-t-on, des vues pessimistes et une morose façon d'accueillir un mouvement dont l'action peut apporter à la connaissance et à la mise en valeur de nos trésors naturels et artistiques une aide si salutaire ! Il est vrai; mais si je me trouve si méfiant à l'égard des bénéfices que l'on nous promet dans les divers sens que je viens d'indiquer, en revanche j'applaudis sans réserve au plan « d'admi-

nistration du Tourisme » que préconisent, depuis longtemps déjà, les spécialistes. Quand on vient me parler, en ce qui concerne les transports par voie de fer, de réformes dans les rapports des compagnies entre elles et avec les Syndicats d'initiative, de la création du billet de zone et du paiement au kilomètre, de l'amélioration des horaires et des correspondances et, en ce qui concerne les transports sur route, de multiplier les transports automobiles publics, d'augmenter les subventions départementales et communales pour les autobus saisonniers, de simplifier les formalités de douane et d'octroi; quand on me promet de créer de nouvelles routes de tourisme, de les aménager et de les entretenir, de dessiner à travers les forêts et les montagnes de nouveaux sentiers; quand on me propose de développer le tourisme fluvial; quand, enfin, pour organiser le tourisme en France, l'on me dit que l'on a l'intention de faire intervenir les agents diplomatiques et consulaires et les représentants officiels dans la propagande du tourisme français, de stimuler les initiatives privées, de faire connaître par des conférences, des affiches, des brochures, des cartes, les beautés de notre territoire, de créer des bureaux de renseignements sérieusement documentés et tenus par des gens compétents, je ne puis que m'en réjouir et je m'en réjouis de tout mon cœur. Car voilà vraiment ce qu'il importe au premier chef de faire et de faire vite.

Que l'art n'y ait rien à voir et qu'il n'en soit point



COIN DE SALON PAR SUE ET MARE, 1920.

question ici, voilà ce qui me donne du plaisir et doit vous en donner. On a tant abusé de ce mot depuis des années, sans chercher à savoir ce qu'il signifie réellement d'abord et ce qu'il faut qu'il signifie ensuite, on s'est tellement efforcé de le mettre, comme on dit, à toutes les sauces que, pour ma part, je n'en connais point qui me soit aussi désagréable à entendre prononcer, tant l'acception où il est pris d'ordinaire est erronée et fausse. L'art, aujourd'hui, n'est généralement plus qu'un artifice et une convention, alors qu'il ne peut exister, fleurir, fructifier que presque inconsciemment dans les profondeurs secrètes de l'être humain ; je ne parle pas seulement de ceux qui le pratiquent, je songe à ceux pour qui il est fait et qui sont appelés à en jouir. Or, parmi les gens, innombrables, qui rougiraient de ne point aimer l'art, que dis-je aimer ? adorer l'art, et pour qui l'amour de l'art est devenu un brevet de bonne compagnie, combien s'en trouve-t-il qui y comprennent goutte et savent en tirer tous les bénéfices moraux et vitaux dont il est le dispensateur ? Si encore ils étaient dociles et passifs ! Mais ils sont tout le contraire et c'est pour cela qu'ils sont si souvent nuisibles. En matière de tourisme, soyez assurés qu'ils le seront toujours. C'est pour eux que l'on « aménagera », que l'on « enjolivera » *artistiquement* les sites urbains ou ruraux, que l'on restaurera, à tort et à travers, les vieilles maisons, que l'on ajoutera au pittoresque naturel, que l'on « mettra de l'art » partout. C'est pour eux qu'artificiellement l'on pous-

sera les villageois à s'affubler de leurs costumes locaux, à restaurer leurs vieilles coutumes, alors qu'ils n'en ont plus que faire et dont ils ne se seraient certainement pas débarrassés si elles avaient pu cadrer avec la vie d'aujourd'hui, celle que le développement des moyens de communication les a obligés à vivre; c'est pour eux, pour les amuser en même temps que pour tirer d'eux profit, que l'on reconstituera dans les chaumières des intérieurs dans le goût du passé, qu'ils se déguiseront, durant la saison, pour venir parader et danser sur la petite place des villages ; c'est pour eux que nous verrons dans les lieux les plus tranquilles et les plus déserts, sur les routes et les chemins, dans les forêts et au bord des lacs, pousser partout les poteaux indicateurs... artistiques, sans doute, eux aussi, portant, outre les indications nécessaires, le nom des grands citoyens, industriels ou politiciens de clocher, qui en seront les généreux donateurs et il n'y aura plus un coin de France où l'on ne sera poursuivi, harcelé par des *cicerone* en mal de pourboire qui vous débiteront leur boniment rédigé, à coup de dictionnaire, par l'instituteur du lieu. Les facilités d'accès s'étant de toutes parts améliorées, du matin au soir les services réguliers d'autobus déverseront devant chaque château, chaque ferme, chaque point de vue tant soit peu digne d'intérêt, des troupeaux de visiteurs... de visiteurs d'art bien entendu.

Car le Français, qui naguère avait horreur de voyager en troupe, ne tardera point — il a déjà com-

mencé! — à suivre l'exemple de ses voisins d'Outre-Manche et d'Outre-Rhin. L'organisation intensive du tourisme l'y aidera puissamment. Tout se mutualise et se collectivise à mesure que tout se démocratise. Le tourisme artistique ne sera plus, ainsi, artistique que de nom; toute joie, d'ordre artistique, exige, en effet, le recueillement et le silence, de la concentration et du reploiement sur soi-même. Je ne puis croire que je sois le seul à souffrir, jusqu'au supplice, de la promiscuité dans l'admiration de l'œuvre d'art, surtout quand cette admiration comporte le coude-à-coude avec l'ignorance tapageuse et la curiosité gesticulante d'une foule en goguette qui, après un bon déjeuner, se rue à la visite de la ruine consacrée ou à l'ascension du point de vue vanté par les guides, entre dans une église ou une maison d'homme célèbre comme en pays conquis, y reste juste le temps d'y donner un coup d'œil, « pour dire l'avoir vu » et, après avoir écouté d'une oreille distraite les explications du préposé à la garde du lieu — que l'on ne tardera pas, espérons-le, à remplacer par un phonographe — regagne ses « cars saisonniers » vers d'autres ruines, d'autres points de vue, d'autres églises, d'autres maisons d'hommes célèbres, et ainsi de suite. Quel plaisir les braves gens qui voyagent ainsi y peuvent-ils prendre? Je me le demande.

Je me rappelle à ce propos deux voyageurs, un jeune couple fort élégant que je vis débarquer un soir dans l'Hôtel Subasio à Assise, au moment où s'achevait le dîner. Ils venaient d'Ancône en auto-

mobile. On les mit à une petite table et, pendant que la jeune femme veillait au menu, son mari courut chercher à la plus proche boutique un paquet de cartes postales et, tout en dînant, l'un et l'autre expédièrent leur correspondance. Par les fenêtres ouvertes sur la sublime vallée la pleine lune inondait de ses rayons la salle à manger; il est peu de spectacles au monde plus beaux que celui d'une nuit lunaire du haut des terrasses d'Assise, et dans les rues de la petite ville, autour de la basilique et le long des remparts. Mais ce couple adorable ne s'en souciait guère. Leur courrier terminé, ils s'éclipsèrent vers leur chambre à coucher. Le lendemain matin, je les ai vus descendre. Même manœuvre que la veille. Le mari courut aussitôt faire provision de cartes postales et, tout en déjeunant, ils achevèrent une nouvelle expédition de leur correspondance, puis ils remontèrent dans leur automobile et disparurent. Hélas! c'étaient des Français. Que de gens conçoivent de cette aveugle et rapide façon le tourisme artistique!

Au fait, pourquoi le concevraient-ils autrement? On leur a persuadé qu'il était convenable, bien posé, de s'intéresser à tout ce que le passé a laissé sur la terre de belles choses, monuments, statues, vieilles demeures, glorieux ou tendres souvenirs, où palpite l'âme, le cœur, la pensée des hommes d'autrefois. Ils font tout ce qu'ils peuvent pour s'y intéresser..... mais l'on sent bien qu'ils n'y parviendront jamais. Que n'ont-ils le courage de secouer ce joug qu'on

leur impose! Il existe partout aujourd'hui d'admirables usines où le génie humain a réalisé d'admirables prodiges. Vous est-il jamais venu à l'idée de les aller visiter, si vous n'avez en cet ordre de choses aucune compétence? Pourquoi donc courir les musées et les cathédrales, les ruines artistiques et les cloîtres, si cela ne vous parle pas au cœur? Qu'allez-vous faire à Rome ou en Grèce, à Amsterdam ou à Bruges si Michel-Ange ou l'architecture hellénique, Rembrandt ou Memlinck ne signifient rien à vos yeux, si votre sensibilité est incapable de s'émouvoir dans l'atmosphère qui règne là, si votre imagination n'a point la faculté de s'exalter à évoquer et à ressentir toutes les beautés du passé qui y habite.

Le Tourisme artistique! Certes, nul plus que moi ne fait de vœux, ni d'aussi ardents, pour qu'il compte en France beaucoup d'adeptes, mais si l'on ne l'organise et le développe que pour offrir de nouvelles distractions aux désœuvrés, aux snobs, aux insensibles que ni leur éducation, ni leur tempérament, ni leur genre de vie n'y attire sincèrement et passionnément, combien je préférerais voir les choses demeurer en l'état où elles sont! Edmond de Goncourt affirmait que la chose au monde qui entend le plus de bêtises est un tableau de maître. Croyez-vous qu'une cathédrale ou les colonnes d'un temple grec en entendent moins?

Puis, pour organiser, comme l'on se prépare à le faire, le tourisme artistique chez nous, il faudrait,

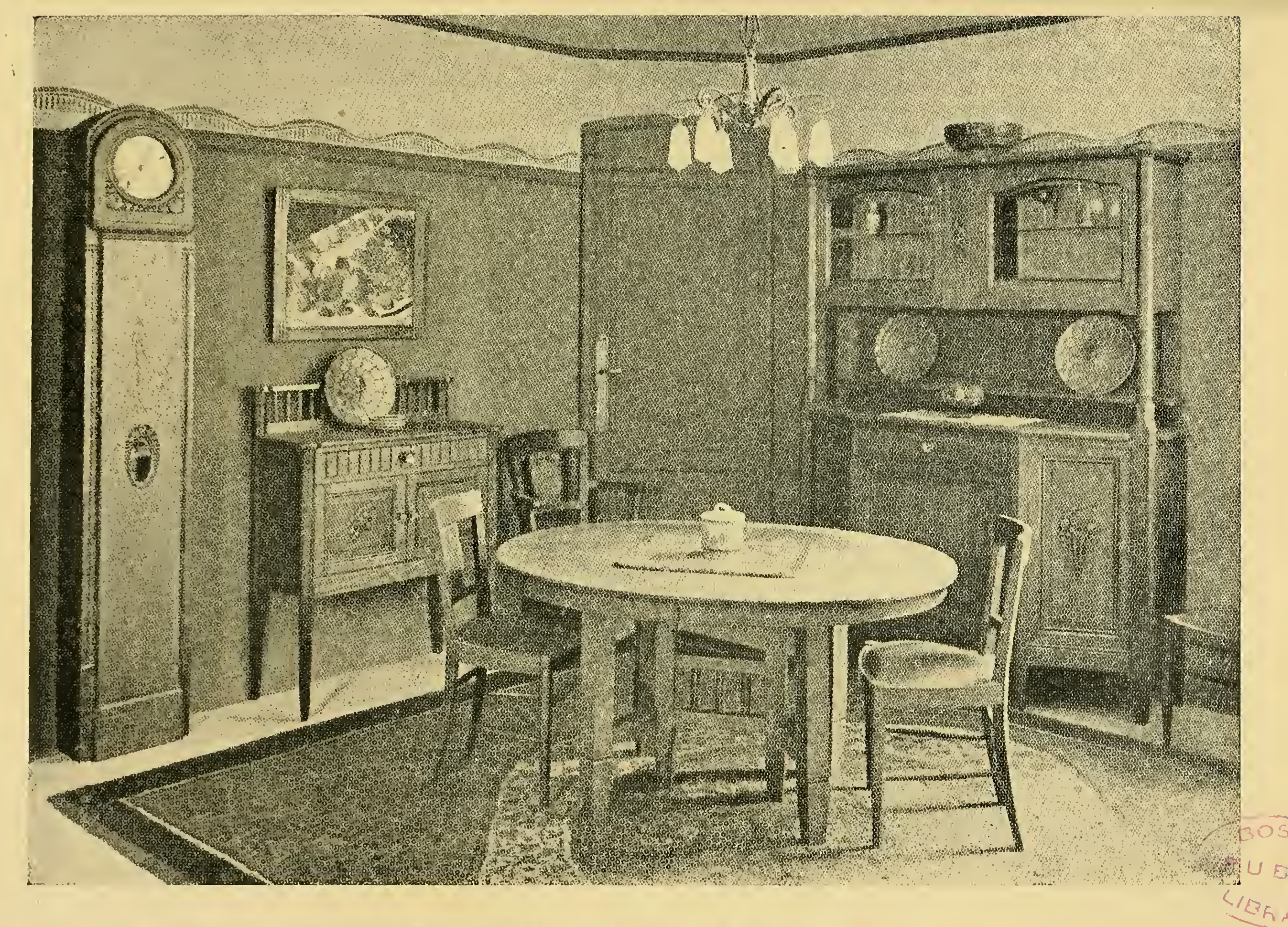
je ne dirai pas des artistes professionnels, car l'on saurait trop se tenir en garde contre leur parti pris de caste, mais des gens doués du sentiment artistique le plus général, le plus compréhensif, le plus raffiné en même temps que de la culture la plus étendue. Chose plus rare qu'on ne croit et qui fait souvent défaut à des techniciens d'art de premier ordre. Par sentiment artistique, j'entends ici cet espèce de don de créer autour des choses l'atmosphère qui leur convient ou de les mettre dans leur atmosphère, si elles n'y sont pas tout à fait, de percevoir les rapports des choses ou de former entre elles de nouveaux rapports plus étroits et plus subtils, cette espèce d'ingéniosité charmante que l'on voit à certaines personnes dans l'arrangement de leur maison, de leur jardin, de leur vie intime, quels que soient les moyens matériels dont elles disposent; j'entends encore cette sorte d'instinct supérieur de la sensibilité qui permet à des êtres, ne possédant qu'une culture relative, de vibrer à ce que le spectacle le plus humble ou le plus magnifique de nature et d'art renferme d'émotion vraie, de découvrir eux-mêmes, sans l'aide de personne, là où réside la beauté. Ceux-là, ce n'est pas uniquement dans les musées, devant les chefs-d'œuvre consacrés de peinture et de sculpture qu'ils trouveront de quoi se satisfaire. Ils savent dégager de toutes choses, des choses les plus quotidiennes, les plus ordinaires et devant lesquelles les autres passent indifférents, soucieux uniquement de l'exceptionnel et de l'extra-

ordinaire, leur pittoresque plastique ou humain. Ils veulent que les œuvres d'art demeurent dans le milieu pour lequel elles ont été créées, d'où elles ont germé naturellement, comme les arbres qui les entourent, les collines qui ferment leur horizon, le ruisseau qui passe à leur pied, la couleur du ciel dont les reflets les vivifient et avec lesquels elles s'harmonisent depuis des siècles peut-être; ils ne sont pas seulement sensibles à la rareté de l'œuvre d'art, à sa préciosité, à sa valeur marchande; ils ne sont pas seulement sensibles à ce qu'elle contient d'art, mais à ce qu'elle contient d'humanité, c'est-à-dire de vie.

Le Tourisme artistique, ainsi entendu, me paraît être un des moyens les plus féconds de développer le goût de l'art sous toutes ses formes et de la beauté sous toutes ses apparences; en même temps que de donner aux Français la connaissance et l'amour de la patrie, dont ils ignorent trop les richesses. Pour stimuler leur curiosité, point ne me semble besoin d'employer les procédés tapageurs d'exploitation que l'on nous propose; ni de bouleverser, comme il m'apparaît que l'on y vise, la vie provinciale, ni de machiner les sites dignes d'intérêt tant au point de vue naturel qu'au point de vue historique ou artistique. Certains Syndicats d'initiative me font l'effet d'avoir rempli, avec infiniment de tact et une discrétion dont on ne saurait trop les louer, leur délicate mission. Ils ne battent pas du tambour sur les places publiques, ils ne cherchent à rien transformer ni à

rien améliorer d'un coup; ils connaissent les risques qu'ils feraient courir à leur petite patrie en voulant l'exploiter comme d'autres l'ont fait. Ils résistent sagement aux tentations de l'esprit d'industrialisation et de commercialisation qui règne aujourd'hui partout et se contentent de mettre en lumière, en en facilitant l'accès, les beautés de leur sol natal. Voilà de vrai patriotisme et qui leur profite légitimement. Je souhaite que leur exemple soit suivi; mais j'ai bien peur qu'il ne le soit pas.

J'ai bien peur qu'en éveillant dans l'esprit de certaines populations le goût du progrès tel que l'entendent les entrepreneurs de tourisme, en faisant miroiter à leurs yeux les perspectives dorées d'un avenir de profits et de bien-être, dûs à la « mise en valeur » de leur pays, on ne leur prépare bien des désillusions et bien des déboires, sans parler de la démoralisation qui ne manque jamais d'en être la conséquence. J'ai peur surtout, comme je le disais tout à l'heure, et je veux insister encore, des embellissements que l'on nous promet, des enjolivements que l'on projette; les vieilles églises, les vieilles fermes, les vieilles maisons de ville et de village auxquelles s'attache un souvenir vivant ou un intérêt d'art, les sites charmants ou grandioses sont innombrables, en France, qui ne sont point classés et par suite échappent à toute protection et à toute action de l'Etat. Défions-nous du zèle des « aménageurs » et des « enjoliveurs »; il peut devenir d'autant plus dangereux que ces hommes d'incontestable



SALLE A MANGER PAR GALLEREY, 1920.

bonne volonté prétendent agir au seul nom de l'Art et de la Beauté. Ceux qui, durant le cours des siècles, ont donné à la France ce beau visage divers et souriant, l'ont peuplée de toutes les œuvres exquises et puissantes qui y survivent encore, n'avaient point de programme ni de méthode : ils étaient des artistes, sans le savoir; architectes et artisans villageois, ils créaient, tout naturellement, pour ainsi dire, des maisons harmonieuses et plaisantes, des objets usuels pratiques et charmants... et cela suffisait.

Quoi qu'il en soit, on ne saurait douter que le développement du Tourisme ne puisse aider, dans une large mesure, à la régionalisation, si souhaitable à tant d'égards, de l'art décoratif français moderne. Et, en admettant même que, pendant quelque temps encore, les architectes, les industriels, les hôteliers provinciaux prennent à Paris leur mot d'ordre, continuent de suivre l'exemple de Paris, les modes de Paris, de s'adresser pour la réalisation de leurs projets à des décorateurs parisiens, le nombre est-il si grand, parmi ces derniers, de ceux qui ne sont pas eux-mêmes des provinciaux déracinés, qui Bretons, qui Provencaux, qui Franc-Comtois, qui Auvergnats d'origine, et qui seraient tout désignés pour accomplir une tâche aussi définie et pour tenter de rénover en les modernisant, en les appropriant aux nécessités actuelles, les styles périmés ou dégénérés de leur province?

III

Qualités essentielles de l'art décoratif français moderne. — Il s'est simplifié, épuré. — Le prestige grandissant de la couleur. — Recherches d'élégance et de perfection technique. — Le sens de l'intimité.

Cette tâche, l'art décoratif français moderne a acquis assez de maturité, assez de possession de soi-même, pour la mener à bien ; ce dont, certainement, il aurait été incapable, il y a vingt ans.

Et, tout d'abord, il s'est simplifié considérablement, il s'est épuré, il a rejeté, et il a bien fait, certaines formules ornementales puériles ou excessives, il est devenu peu à peu plus sobre, plus réservé, plus pondéré, et, en même temps, plus souple et plus vivant.

Point n'est besoin de tant décorer pour être décoratif ; l'ornementation ne constitue pas à elle seule

l'art décoratif. Elle est de seconde importance, elle ne doit venir qu'au second rang. La forme, avant tout, à laquelle l'ornementation n'est nullement indispensable, à laquelle, la plupart du temps, elle n'ajoute rien; au contraire : tel objet usuel qui pourrait être acceptable, s'il n'était « décoré », devient bientôt odieux à cause des ornements qui le surchargent.

Un moment fut où l'on décorait tout de fleurs, de femmes nues, d'insectes, de coquillages, de poissons, d'algues, d'oiseaux prétendûment stylisés, et de quelle façon! « C'est la faute au public, disaient pour s'en excuser, les décorateurs d'alors. Le goût du toc, du simili, la fausse compréhension de ce qu'il appelle le luxe, de ce qu'il tient pour artistique, l'attrait irréristible qu'exerce sur la grande majorité des gens, des grands bourgeois d'abord, puis des petits qui ne font qu'imiter les grands, enfin du peuple qui ne fait que suivre l'exemple des grands et des petits, l'objet paraissant valoir davantage qu'il n'a coûté, sont si fortement ancrés dans les mœurs qu'il ne faudrait rien de moins qu'un cataclysme social pour nous en débarrasser. Quoi d'étonnant, par suite, que les industriels et, conséquemment, les dessinateurs qui les approvisionnent de modèles, y conforment leur production? Chaque fois qu'il nous est arrivé d'offrir à un fabricant d'orfèvrerie ou de papiers peints, d'appareils d'éclairage ou de bimbeloterie, des maquettes moins chargées d'ornements que celles dont il font couramment usage, nous avons été éconduits. « Jamais le public ne marchera » telle était réguliè-

rement leur réponse. » Hélas! ils ne mentaient ni les uns ni les autres : l'action en retour des mœurs est, en matière d'art décoratif, autrement puissante qu'en matière d'art pur, peinture et sculpture.

Une époque, une société n'ont jamais que l'art décoratif qu'ils méritent. Si nous aimions davantage que nous ne les aimons la sincérité, la simplicité et la vérité, tolèrerions-nous l'esthétique de bazar qui, malgré les progrès accomplis, emporte encore les suffrages de la masse? Si nous savions nous libérer des préjugés qui nous ont été inculqués par notre mauvaise éducation artistique, supporterions-nous de vivre au milieu des laideurs et des vulgarités « artistiques » parmi lesquelles nous vivons?

On ne saurait donc applaudir trop chaleureusement aux efforts qu'ont osés nos décorateurs modernes pour simplifier et clarifier notre goût, nous redonner le sens de la valeur vraie des choses, c'est-à-dire le respect des matériaux employés et jusqu'à un certain point le dégoût de l'ornement inutile, et enfin réveiller en nous l'amour de la couleur. C'est un fait certain que nombre de gens sont devenus incapables de supporter les excès ornementaux qui faisaient fureur il y a quelques années, et ne consentiraient plus à vivre dans les intérieurs où ils vivaient. C'est un fait certain que, sous l'influence d'abord de la peinture de plein air, de l'impressionnisme, puis des révélations qui nous ont été apportées par les Ballets Russes, notre vision s'est affinée et éclaircie, notre sensibilité visuelle s'est trouvée

capable de vibrer à des harmonies de tonalités plus audacieuses, plus imprévues, plus neuves, tout comme notre sensibilité auditive à des harmonies de sons plus subtiles, plus fraîches, plus complexes. N'était-il pas naturel que nos artistes décorateurs en profitassent et pourrions-nous les blâmer de n'avoir rien négligé pour satisfaire à ces conditions nouvelles du goût public? Question de mode, dira-t-on; je le veux bien; et qu'importe? Il n'est pas que des mauvaises modes, il en est aussi de bonnes et dont le succès aide puissamment à l'amélioration du goût public, et crée l'atmosphère favorable à certaines efflorescences d'art qui, sans la mode, mettraient infiniment plus longtemps à se produire ou, peut-être, ne se produiraient pas du tout.

Un progrès incontestable s'est donc manifesté dans l'art décoratif français moderne. Après tant d'expériences incomplètes ou malheureuses, des réalisations sinon parfaites, du moins visiblement mieux étudiées, mieux conçues, mieux équilibrées, ont vu le jour. Nos décorateurs ont enfin compris combien il était nécessaire qu'ils apportassent dans leurs travaux plus d'ordre et plus de modération, combien il était important pour eux de se moins fier au hasard de l'inspiration et de brider les caprices de leur fantaisie. L'art décoratif est un art où l'imagination personnelle ne peut se suffire à elle-même. Ils se sont donc appliqués à ne présenter au public que des œuvres mûries, plus strictement appropriées

que naguère à leur destination; ils ont renoncé à ces recherches d'originalité systématique, j'allais dire, d'excentricité systématique, qui avaient écarté d'eux tant de bonnes volontés. Ils ont songé à plaire; leur intransigeance, leur dogmatisme, les allures agressives qu'ils donnaient volontairement à leurs productions, ils y ont également renoncé. Ils ont visé à l'élégance, ils se sont inquiétés de conquérir les femmes, ils ont cherché, et certains d'entre eux, s'ils n'y sont encore tout à fait parvenus, ne tarderont pas à y parvenir, à renouer les traditions de grâce, de raffinement, de distinction, et, ce qui n'est pas moins essentiel, de perfection technique, qui jusqu'à la fin du Premier Empire, ont caractérisé l'art décoratif français.

Il me plaît aussi de voir quelle préoccupation montrent quelques-uns de donner aux meubles, aux objets usuels, aux étoffes, aux bibelots de leur crû et à la présentation de toutes ces choses comme une teinte du passé, un parfum d'autrefois, d'un autrefois peu lointain, de remettre en faveur certains motifs ornementaux, certaines formes décoratives démodés, datant de la Restauration ou du règne de Louis-Philippe, motifs et formes dont on ne peut pas dire qu'ils soient beaux en eux-mêmes, mais qui, modernisés, rajeunis, rénovés, prennent à nos yeux un charme incontestable. Leurs intérieurs y gagnent en intimité, en agrément et l'on sent que l'on s'y sentirait bien vite à son aise, que l'on pourrait facilement, peut-être, sans en détruire l'harmonie, y introduire de ces

meubles familiaux comme chacun en possède encore en France, qui ne sont point, certes, des choses précieuses ni rares, ni « d'art », mais que l'on tient à conserver à cause des souvenirs qu'ils représentent et qui ne pouvaient trouver place dans les appartements décorés et meublés par nos décorateurs d'il y a quinze ou vingt ans.

C'est que l'art décoratif est un art qui ne peut se passer de finesse psychologique, ni remplir sa fonction s'il ne s'applique à satisfaire les besoins de la vie contemporaine. Il est évident, par exemple, que, généralement, du moins, le principe de la décoration fixe qui est à la base de l'art décoratif anglais — ce qui s'explique fort bien dans un pays où le plus grand nombre habite une maison particulière — convient assez mal aux mœurs françaises actuelles; les revêtements muraux, les meubles fixés aux murailles, indéplaçables, avaient leur raison d'être, chez nous, à l'époque où chacun possédait son foyer natal, la vieille demeure qui se transmettait de génération à génération. Nous aimons, au contraire, aujourd'hui le changement; nous aimons à déménager, ou bien les changements de situation, les obligations de la vie actuelle nous y contraignent souvent; nous avons donc besoin de meubles avec lesquels il nous soit facile de reconstituer rapidement le décor de notre intimité.

IV

L'art décoratif français moderne est nettement individualiste. — Comme un peintre, un sculpteur, un poète, un musicien, l'artiste décorateur exprime dans son œuvre sa sensibilité. — Qu'il n'y a pas aujourd'hui un *style, mais* des *styles.*

Enfin, et pour conclure, une question se pose : l'art décoratif français moderne, tel que nous le voyons quotidiennement se manifester, correspond-il à nos mœurs, est-il l'expression, en tant qu'il peut et doit l'être, de nos idées morales ou sociales, de nos façons de vivre, de sentir, de penser? Je le crois fermement.

Autrement que l'Angleterre, mais plus encore peut-être que l'Angleterre, nous sommes individualistes. Il est certaines disciplines auxquelles un Anglo-Saxon se pliera et auxquelles, à tort ou à raison, nous sommes incapables de nous plier : l'unité, la monotonie, l'uniformité de la vie anglaise le prouve.



DRESSOIR PAR MAURICE DUFRÈNE, 1920.

La nôtre est infiniment plus variée, plus personnelle; nous nous piquons d'y apporter plus d'indépendance, de n'être pas autant que nos amis esclaves du qu'en-dira-t-on, de penser et de sentir davantage par nous-mêmes; nous sommes, en général, moins *snobs* qu'eux. Oserai-je dire que nous sommes plus intelligents? nous sommes, en tout cas, plus compréhensifs, plus intuitifs; nous sommes, aussi, plus fantaisistes et sûrement beaucoup plus épris de nouveauté.

Quoi d'étonnant, par suite, que nos décorateurs soient individualistes et que l'art décoratif français soit individualiste comme nous le sommes nous-mêmes. Chacun d'eux a sa conception propre de la vie intime, du confortable, du foyer; chacun d'eux a sa personnalité bien définie, et qu'il incorpore, si l'on peut ainsi dire, dans ses œuvres. C'est une erreur de croire que seul un peintre, un poète, un statuaire, un musicien a le droit et a la possibilité d'exprimer ses rêves, sa sensibilité, son idéal : dans la forme d'un meuble, le choix du bois dont il est fait, de l'ornement qui le décore; dans le jeu des colorations adoptées pour la tenture murale, l'étoffe des rideaux et des sièges, le tapis d'un boudoir ou d'une salle à manger; dans la création d'un vase, d'une coupe de grès ou de porcelaine, d'un bijou, d'une ferronnerie, d'un vitrail, un « ensemblier » comme l'on dit aujourd'hui, un céramiste, un bijoutier, un ferronnier, s'il a quelque chose à dire, peut aussi bien le dire que le poète dans son poème ou le musicien dans sa symphonie. Le tout est qu'il ait

quelque chose à dire et qu'il le dise bien, sans excéder les limites de son art et conformément aux conditions particulières de cet art. Que les décorateurs, les artisans qui sont dans ce cas ne soient pas innombrables, n'infirme en aucune façon la légitimité de ce droit et la noblesse du rôle qu'ils ont à remplir, chaque fois qu'ils en assument et l'orgueil et les risques. Mais est-il tant de peintres ou de sculpteurs, de poètes ou de musiciens qui ne parlent que pour dire quelque chose et ne sont-ils pas les plus nombreux ceux qui, n'ayant rien à dire, parlent quand même et que l'on écoute quand même? Ne reprochons donc pas à nos décorateurs et à nos artisans de s'être ralliés à une attitude que nous trouvons si naturelle chez leurs confrères d'aujourd'hui. Au surplus, quelle est celle qu'ils auraient pu adopter sans rompre en visière avec l'esprit et les mœurs de leur époque?

Mais cette attitude, m'objectera-t-on, est en opposition directe avec la formation d'un style et il n'est pas étonnant que l'on en soit encore, après trente ans d'efforts, à attendre ce style moderne dont on nous a rebattu les oreilles, ce style moderne qui devait, à entendre ses promoteurs, réduire à néant tous les styles consacrés. Et, tout d'abord, jamais les promoteurs et les défenseurs de l'art décoratif moderne, n'ont eu la prétention de détruire quoi que ce soit, pas plus que les architectes et les décorateurs du Premier Empire et du règne de Louis-Philippe n'ont prétendu supprimer, ceux-ci ni ceux-là, les créations

des styles précédents; ils n'ont voulu, les uns tant que les autres, que chercher à composer pour leurs contemporains un décor mieux approprié à leur vie intime et sociale, aux besoins, aux conditions, aux nécessités de leur temps. Et pourquoi serait-il admis qu'un peintre ou un sculpteur aurait le droit, en plein dix-neuvième siècle de se faire l'interprète des aspirations, des rêves, de l'idéal, obscurs et informulés peut-être, de son époque et d'employer, pour les fixer plastiquement, d'autres moyens techniques que ceux dont se servaient les peintres et les sculpteurs du XIVe et du XVIe siècles, mais qu'un architecte et un décorateur seraient éternellement obligés de bâtir des maisons et d'orner ces maisons selon les règles, l'esprit et les formes en faveur aux époques précédentes, ou pis, à une seule époque, le XVIIIe siècle?

Et, d'autre part, n'est-il pas tout naturel que la formation d'un style ne soit pas soumise aujourd'hui, pour se réaliser, aux mêmes lois qu'hier et que, cependant, un style moderne puisse exister, aussi représentatif des mœurs d'aujourd'hui et s'adaptant aussi adéquatement aux mœurs d'aujourd'hui, qu'étaient représentatifs des mœurs de jadis et s'adaptaient aussi adéquatement aux mœurs de jadis, les styles consacrés? Et enfin, n'est-il pas normal — et n'est-ce pas le contraire qui serait anormal? — qu'étant donné qu'il existe à l'heure présente, non pas un seul public, mais plusieurs publics, plusieurs catégories de publics, ayant entre eux sans doute un

certain nombre, mais un certain nombre seulement, de points communs, d'affinités, de communes façons de voir, de vivre, de comprendre, de sentir, il ne puisse exister un seul style mais un certain nombre de styles d'art décoratif français moderne, reliés les uns aux autres par des liens plus ou moins étroits, plus ou moins profonds, par des traits de ressemblance et des traits de dissemblance qui constituent à l'art décoratif français moderne une physionomie multiple et une, parfaitement caractéristique, encore que composée d'éléments si divers et en apparence si peu cohérents.

V

L'art décoratif français moderne est un organisme vivant. — Son esprit d'après guerre. — Sa vitalité. — Sa fécondité. — Ses possibilités.

Ainsi tous les obstacles et de toute nature que l'art décoratif français moderne a rencontrés sur sa route, toutes les oppositions auxquelles il s'est heurté, engouement du public pour les styles consacrés, savamment entretenu et exploité par les misonéistes officiels, insuffisance de moyens matériels, absence de discipline, de méthode, antagonisme du décorateur, de l'artiste et du fabricant, excès d'individualisme, il a surmonté les uns, il a triomphé des autres. Son existence est aujourd'hui définitivement assurée, et l'on ne saurait trop, à tous les points de vue, économique, social, moral, artistique, s'en réjouir. S'il n'a pas encore pénétré dans toutes les

classes sociales, cela tient, d'une part, à ce qu'il a trop tardé, pour les raisons que j'ai dites, à s'industrialiser, d'autre part, à la concurrence de l'étranger, et à son absence d'organisation pour lutter contre cette concurrence. Mais il se produira pour lui ce qui s'est produit pour les pastiches et les adaptations de styles qui se sont succédés durant le XIX[e] siècle. Les mobiliers de style Louis XVI, Directoire, Premier Empire qui font aujourd'hui l'orgueil de la plus grande partie de la grosse bourgeoisie française auront le sort des mobiliers de style Henri II et Louis XIII, « en vieux chêne » qui faisaient l'orgueil de la plus grande partie de la grosse bourgeoisie française aux environs de 1880; des hautes classes ils descendront aux classes moyennes, jusqu'à ce qu'ils soient presque partout remplacés par des mobiliers de style moderne, « lesquels, me dira-t-on, auront le même sort... » Non pas, car le propre de l'art décoratif moderne, sa raison d'être, c'est, justement, que, n'étant l'esclave d'aucunes formules, ayant rompu avec la tyrannie des mauvaises traditions, il est capable de se prêter aux exigences et aux nécessités de tous, et de s'adapter à toutes les formes de l'évolution. Il a en lui la souplesse, la force, de la vie; il est un organisme vivant.

Et s'il n'a encore rien créé de grand, s'il ne s'est manifesté encore dans aucune grande création, un édifice public par exemple — le théâtre des Champs-Élysées, excepté — cela prouve-t-il qu'il en serait incapable? Et qui donc lui en a fourni l'occasion?

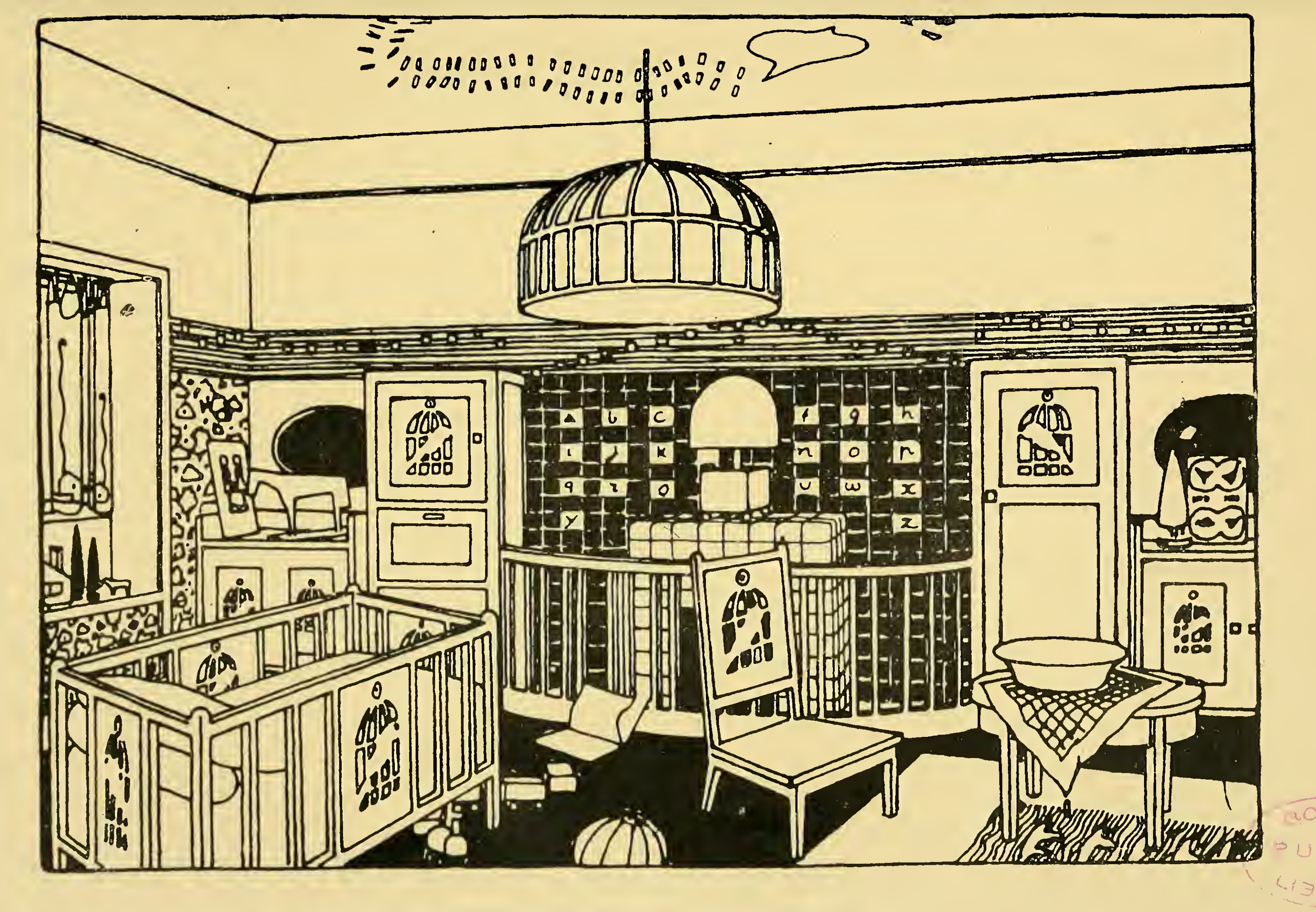
Qui donc a eu en lui assez de confiance? Croit-on que, même en 1900, il ne lui aurait pas été possible de construire un Grand et un Petit Palais valant mieux que ceux que nous savons! Le risque aurait-il donc été beaucoup plus grand? Je ne le crois pas; je me refuse à croire, en tout cas, que nous aurions eu pire. Des architectes vivaient alors, qui vivent encore aujourd'hui, animés de l'esprit moderne, et qui avaient déjà donné de suffisantes preuves de leur valeur, pour que l'on pût leur faire crédit.

Mais ce seul mot de « moderne » épouvantait davantage encore les pouvoirs publics, toujours timorés et étroitement conservateurs qu'il ne les épouvante à présent. Comme si ce mot signifiait nécessairement, obligatoirement, de la part des artistes à qui on l'applique, le mépris ou l'ignorance de tout le passé de leur art, et comme si l'on ne pouvait être traditionnel qu'en étant un copiste, et comme si les excès auxquels se sont laissés aller tels ou tels novateurs, à leurs débuts n'avaient jamais eu de précédents, au cours des époques mortes, dans les styles anciens? Au surplus, il ne s'agit plus de ce qu'était l'art décoratif français il y a vingt ans; il s'agit de ce qu'il est aujourd'hui.

La formidable lutte d'où la France est sortie victorieuse n'aura pas seulement servi à renouer, si tant est qu'elle ait jamais été rompue, la chaîne de nos traditions de bravoure et d'héroïsme; elle aura servi à renouer la chaîne qui, celle-là, en plusieurs points, avait été rompue ou était sur le point de se rompre,

de bien d'autres de nos traditions. L'art décoratif français y a pris une force, une vitalité nouvelles.

Ce n'est, sans doute, pas par les manifestations qui se sont produites depuis la conclusion de l'armistice et qui ne présentaient que d'insignifiantes différences avec celles des deux ou trois années qui ont précédé la guerre que l'on en peut juger; car s'il est vrai que des événements de la grandeur tragique de ceux qui se sont déroulés à travers le monde de 1914 à 1919 ne pouvaient qu'être défavorables à la création des œuvres d'art pur, il est aussi évident qu'ils devaient l'être davantage encore à la production des œuvres d'art appliqué et cela pour toute sorte de raisons, sans parler du fait que la plupart des artistes décorateurs, des ouvriers d'art, des artisans se trouvaient aux armées; et quant à ceux que leur âge ou leur état de santé avait empêchés d'y être, qui ne voit que l'atmosphère où ont vécu tous les Français durant ces cinq années, d'une part, l'absence de main-d'œuvre, la pénurie de matières premières, d'autre part, et, enfin l'indifférence toute naturelle que le public manifestait envers tout ce qui ne se rapportait pas à la guerre, tout ce qui n'était pas la guerre, tout cela était aussi peu fait que possible pour donner une impulsion nouvelle à un mouvement dont la prospérité venait, cependant, de s'affirmer, et de la plus éclatante manière, presque à la veille de la mobilisation, lors du neuvième salon de la Société des Artistes Décorateurs.



CHAMBRE D'ENFANT PAR FRANCIS JOURDAIN, 1921

Ce qui est surprenant, et remarquable, et qui est une preuve merveilleuse de la vitalité du génie français, c'est qu'après un sommeil de soixante mois, l'art décoratif moderne se soit si vite et si brillamment remis à la tâche, et que, malgré le peu de temps qui s'est écoulé depuis la fin de la guerre il soit possible de discerner chez quelques-uns de nos décorateurs certaines orientations qui permettent de fonder sur l'évolution prochaine de l'art décoratif français moderne les plus belles espérances.

Mais la question est plus haute. L'état d'esprit de ces hommes n'est plus celui qu'il était avant 1914. Quelque chose est en eux qui, j'en ai la ferme assurance, n'y était pas : un amour plus ardent, plus réfléchi et plus conscient aussi, de tout ce qui a fait durant les siècles la grandeur artistique de la France, un sens plus aiguisé de la beauté française, plus de respect pour le passé, une conception, enfin, plus grave et plus large de leur fonction sociale, et, disons le mot, de leurs responsabilités. Et le sentiment est entré en eux, enfin, de la noblesse du travail collectif, de l'effort en commun. Ne les avons-nous pas vus à l'œuvre lors des Fêtes de la Victoire? Et le temps, cependant, leur avait manqué et ils n'avaient pas été les maîtres d'exécuter entièrement leur programme, et des immixtions s'étaient produites de personnalités étrangères à leur groupement, hostiles, au fond, à leurs tendances et qui n'avaient rien négligé pour les entraver dans la réalisation du projet d'ensemble conçu par eux. Que n'est-on donc en droit d'at-

tendre d'eux le jour où, sur un terrain d'expérience nettement délimité et qui leur aura été entièrement abandonné, livrés à eux-mêmes, il leur sera permis de faire œuvre commune pour le triomphe de leur idéal !

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

Années d'apprentissage et de lutte

CHAPITRE II

Regards en arrière et au dehors

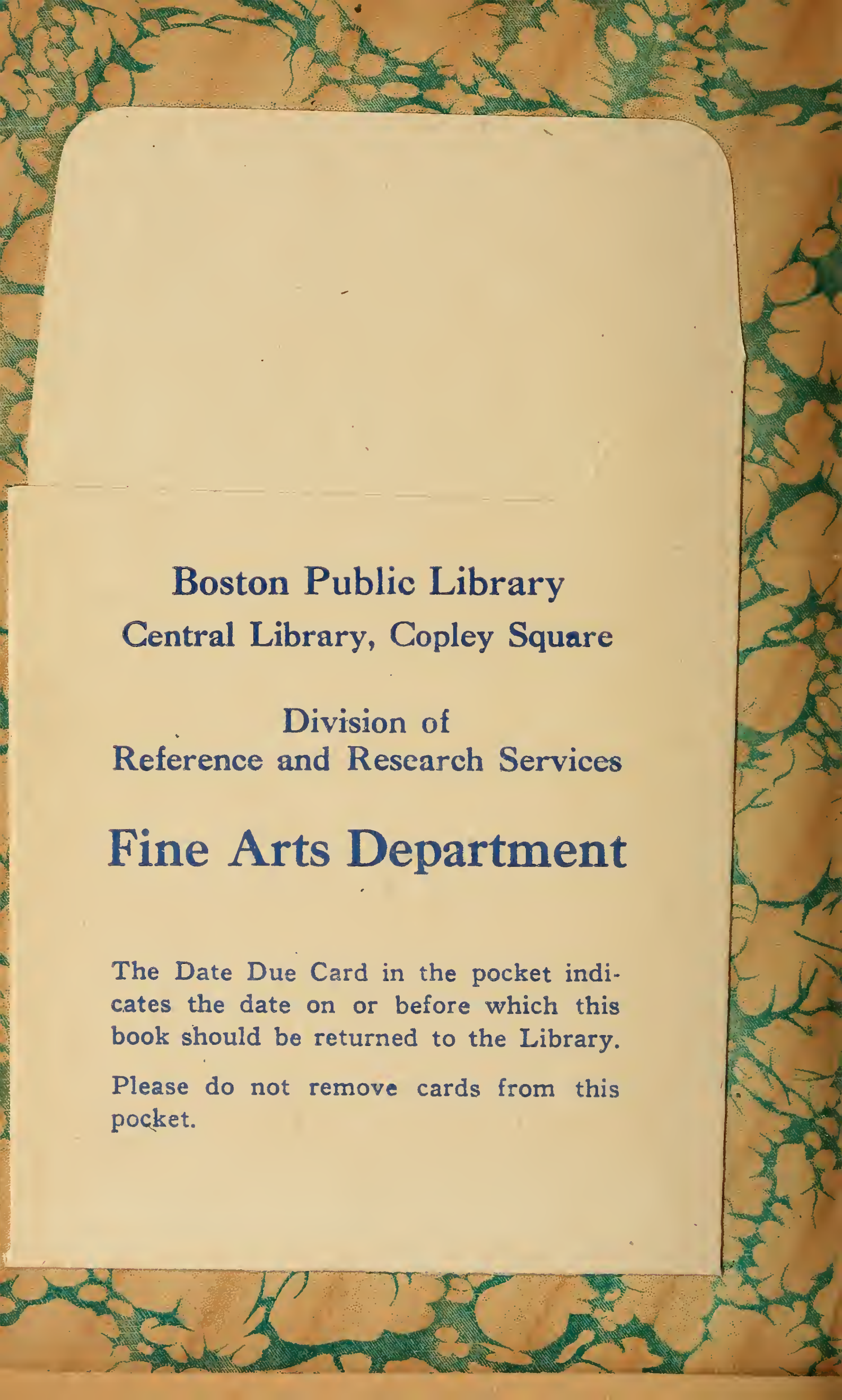
CHAPITRE III

Ce qu'est l'art décoratif français moderne

TABLE DES GRAVURES

Imp. — J. Dardaillon, Saint-Denis.

SAINT-DENIS. IMP. J. DARDAILLON


Boston Public Library
Central Library, Copley Square
Division of
Reference and Research Services
Fine Arts Department
The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.
Please do not remove cards from this pocket.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 071 2

